

Latinske 1300-tallssanger
fra klosteret
San Colombano di Bobbio

En undersøkelse av jule- og mariasangene i manuskriptet
Torino, Biblioteca Nazionale F.I.4

Hilde Lea Næss

Hovedfagsoppgave i musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikkvitenskap
Våren 2007

Forord

Det er fint å være ferdig med hovedoppgaven sin.

Det er mange som burde listes opp her – jeg nøyer meg med de aller viktigste.

Sverre Jensen, som det naturligste i verden gav meg en fløyte («jeg laget den av en gammel skistav») da jeg som fersk student møtte opp på en av Institutt for musikkvitenskaps middelalderensemble Schola instrumentalis' ukentlige øvelser. Og til «foreningen for lave ledetoner» som motarbeidet ethvert forslag om løse fortegn.

En stor takk går selvfølgelig til veilederen min, Andreas Haug ved Institut für Musikwissenschaft, Universität Erlangen-Nürnberg i Tyskland. Han satte meg på sporet av sangene «mine» i første omgang og overøste meg deretter med bøker og artikler på i overkant mange språk: «disse må du ha!». Trefftidene hans har vært av typen «kan du komme til Basel den første uka i september eller til Erlangen i midten av oktober?».

Jeg har også hatt anledning til å følge Giacomo Baroffios forelesninger om verdslig og kirkelig middelaldermusikk ved Università degli studi di Pavia i Cremona i Italia.

Takk til Marit Johanne Høye som hjalp meg med deler av oppgaven min, og Klara Sjø i Bergen som oversatte en av de latinske sangene for meg: «En mariasang. Utvilsomt!».

Tove Obrestad Wøien som per telefon har syntes at jeg er kjempeflink og som har alltid har vært enig med meg når jeg hadde behov for å beklage meg litt. Det er ofte alt man trenger for å komme videre!

Studiekonsulent Mons Thyness som har hjulpet meg med praktisk informasjon når det har vært nødvendig.

Og til de viktigste i hele verden: Magnus og gutta Hans, Jens og Nils!

Forord.....	1
Innhold.....	2
Innledning.....	4
 Del 1: Musikkhistorisk kontekst.....	 6
1.1 Religiøs sang i Europa på 1100 – 1400-tall.....	6
1.1.1 Laudi spirituali.....	6
1.1.2 Aosta.....	10
1.1.3 Cantigas de Santa Maria.....	11
1.1.4 Llibre Vermell.....	13
1.1.5 Palma.....	15
1.1.6 Carols.....	17
1.1.7 Latinske sanger	18
1.1.8 Moosburger Graduale.....	21
1.2 Refrengformen <i>ballata-virelai</i>	22
1.3 Oppsummering.....	27
 Del 2 : Sangene i Bobbiohåndskriftet.....	 29
2.1 Klosteret San Columbano di Bobbio.....	29
2.2 Manuskriptet Torino, Biblioteca Nazionale, F.I.4.....	31
2.3 Melodianalyse.....	34
2.3.1 <i>Natus est nobis parvulus</i>	36
2.3.2 <i>Verbum caro factum est</i>	38
2.3.3 <i>Hodie lux orta est</i>	40
2.3.4 <i>Felix est egressio</i>	42
2.3.5 <i>Hodie fit regressus</i>	44
2.3.6 <i>Beata es Maria</i>	46
2.3.7 <i>Missus baiulus</i>	48
2.3.8 <i>Ave virgo Maria</i>	51
2.3.9 <i>Maria que deum parit</i>	53
2.3.10 <i>Nos dignare te laudare</i>	55
2.3.11 <i>Regina iusticie</i>	57
2.3.12 <i>Tu nobis des hodie gaudium</i>	59
2.3.13 <i>Vernans rosa</i>	60
2.4 Oppsummering	63

Del 3 : Bobbiosangene i europeisk kontekst.....	65
3.1 Sammenligning	65
3.1.1 <i>San Domenico beato</i> , Lauda spirituale.....	65
3.1.2 <i>Fulget hodie</i> , Aosta.....	66
3.1.3 <i>Ave verum</i> , Palma.....	68
3.1.4 <i>Mariam matrem</i> , Llibre Vermell.....	69
3.1.5 Oppsummering.....	70
3.2 Sangen <i>Verbum caro factum est</i> i flere kilder	72
3.3 Oppsummering.....	87
 Litteraturliste.....	 88
Sammendrag.....	92

Innledning

Manuskriptet Torino, Biblioteca Nazionale F.I.4 inneholder lite hefte med religiøse strofiske sanger med refreng. Dette er 5 julesanger og 8 mariasanger, og tekstene er på latin. Disse 13 latinske sangene er datert til i forkant av 1350, og er skrevet ned i benediktinerklosteret San Colombano di Bobbio, i Emilia-Romagna i Nord-Italia.

Sangene er allerede kjent, og beskrevet først og fremst av Don Piero Damilano i 1963, men også tidligere, av Guiseppe Vecchi. En nærmere undersøkelse av dette materialet er likevel ikke gjort før. Damilano brukte betegnelsen «*laudi latine*» om sangene, latinske laudi, med henvisning til fellestrekk med de italienskspråklige *laudi spirituali* fra omtrent samme tid og sted. Samtidig er det bevart en rekke lignende religiøse sanger fra forskjellige steder rundt i Europa. Opprinnelse og en eventuell sammenheng mellom disse repertoirene er ukjent, men det er utvilsomt interessant at sanger fra Italia, Spania, Frankrike, Tyskland og England har påfallende likheter i form og melodiforløp.

I oppgavens første del vil jeg beskrive religiøs sang fra bevarte manuskripter fra forskjellige steder i Europa på 1200, 1300 og 1400-tallet. For en bedre forståelse av disse, vil jeg forsøke å sette de inn i en kontekst, og beskrive hvilken sammenheng de opptrer i. Jeg mener dette vil gi en bredere forståelse av materialet. Her vil jeg også gjøre rede for *ballata/virelai*-formen.

I andre del av oppgaven vil jeg beskrive Bobbiomanuskriptet og de latinske sangene som finnes der. Jeg vil gjøre en analyserende beskrivelse av de 13 sangene, og forsøke å peke på likheter og forskjeller. Sangene har et religiøst innhold, men hører ikke til det gregorianske repertoiret. De står dermed i en særstilling mellom det geistlige og det verdslige: emnet er religiøst, men ikke liturgisk.

Manuskriptet er datert til midten av 1300-tallet. Det faller likevel innholdsmessig utenfor det såkalte *Trecento*-repertoiret, som hovedsakelig består av polyfon musikk, selv om det også forekommer enstemmige *ballataer* der. Bobbiosangenes form har derimot store likheter med 1200-tallets *Dolce stil nuovo*.

I oppgavens siste del vil jeg analysere noen av sangene jeg brukte som eksempler i oppgavens første del, og relatere disse til Bobbiosangene. Dette er mine egne sammensetninger, for å forsøke å vise en eventuell sammenheng mellom disse. I tillegg til de utvalgte sangene, vil jeg bruke et konkret eksempel på en slik sammenheng. Det gjelder Bobbiosangen *Verbum caro factum est/In hoc anni circulo*, som finnes i en rekke samtidige, tidligere og senere kilder. Disse vil jeg gjøre en gjennomgang av.

Del 1: Musikkhistorisk kontekst

1.1 Religiøs sang i Europa på 1100- til 1400-tall

1.1.1 Laudi Spirituali

I andre halvdel av 1200-tallet oppstod det en religiøs bevegelse i Italia, broderskap bestående av legfolk, som møttes for å synge religiøse sanger, *laudi spirituali*¹. Det første kjente *Compagnia de' Laudesi* ble grunnlagt i Siena i 1267, mens et broderskap i Firenze begynte å synge *laudi* i 1273 og tok da navnet *Societas Laudum Ecclesie S. Marie* (Schulze 2001:17). Videre ble en rekke broderskap grunnlagt i samme område, og i forskriftene til et av disse står det:

Tutti quanti quelli che sono dela Compagnia debbiano la sera venire a Santo Gilio a cantare le laudi, se possono [...]. [...] Anche ordiniamo che ciascuno dela Compagnia, quando vede, la sera, acciese le candele nela chiesa di San Gilio a cantare le laude, debbia intrare nela detta chiesa, e, in cantando e rispondendo, debbia ubbidire i suo' capitani (Schulze 2001:18).

Disse *laudi spirituali* er de første *ballatatekstene* som er bevart med musikk. Så mange som rundt 200 manuskripter med *laudatekster* er bevart, men kun to av disse har notert musikk: Laudario di Cortona (Cort. 91, Biblioteca Comunale) skrevet rundt 1300 og det rikt illuminerte Laudario di Firenze (Firenze, Biblioteca Naz. Centrale, B.R 18, tidligere Magliabechiana II, I,122) datert første tiår av 1300-tallet (Diederichs 1986:37). I tillegg er det bevart noen fragmenter fra Laudario di Pacino di Bonaguida (Ziino/Zimei 1999). Til sammen inneholder disse ca. 110 *laudi spirituali*, hvorav 18 finnes i begge manuskriptene. Om det ujevne forholdet mellom antall bevarte tekster og melodier sier Dürer:

Dieses Verhältnis zeigt zumindest, daß eine schriftliche Fixierung der Melodien nicht notwendigerweise Voraussetzung einer praktischen Realisierung war, oder einfacher ausgedrückt, daß die Laudmelodien sehr wahrscheinlich ein primär mündlich tradiertes Repertoire darstellen, das nur ausnahmweise aufgezeichnet wurde (Dürer 1996:68).

Hva er så en *lauda*? Fram til slutten av 1100-tallet ble ordet gjerne brukt i genitivsform med spesifisering: *laudes matutinae*, *laudes Dei*, osv. Også gradualets halleluja og troperingene i glorialeddet ble på denne tiden kalt *laudes*. Denne vide bruken av begrepet vedvarte også

¹ Det er to italienske former av ordet: entall *lauda* flertall *laude*, eller entall *lauda* med flertallsformen *laudi*. Jeg har velgt å bruke den siste formen: entall *lauda*, flertall *laudi*.

fram til 14- og 1500-tallet. Først i forbindelse med Frans av Asissi (1182 – 1226) finner vi begrepet *laudes* brukt om italienskspråklige sanger, men fra denne tiden har vi ingen kilder med musikk. I de italienskspråklige kildene brukes formen *laudi* istedenfor den latinske *laudes*. Men i manuskripter fra St. Gall mener Piero Damilano betegnelsen er brukt med denne betydning:

«composizioni poetiche strofiche di carattere sacro, di destinazione popolare, e fundamentalmente differenziate dalle forme latine affini: inno, sequenza, ecc.»
(Damilano 1963:16).

Dette gjelder de såkalte *laudes festivae*, som var sanger ment å synges i kirken til det liturgiske årets høytider. De ble svært populære, og spredte seg raskt til hele Europa. Damilano mener de italienske og de latinske *laudi* kan være nettopp av denne typen, og at de første *laudi spirituali* faktisk kan være oversettelser eller omarbeidelser av disse. Denne hypotesen begrunner han med likheten mellom flere slike tekster.

Knud Jeppesen definerer *lauda* litt anderledes:

Laude... ist eine Art religiöse, nicht liturg. Dichtung von überwiegend volkstümlichen Charakter in ital. (oder seltener) lat. sprache. Der Begriff ist dehnbar (Jeppesen i Diederichs 1986:11).

Andre forsøk på definering er langt vagere:

Geistliche Lieder des italienischen Volkes, deren Pflege und Verbreitung seit dem 13. Jahrhundert hauptsächlich von Laienbruderschaften (sogen. *Compagnie de' Laudesi*) ausging, die aber weder textlich noch musikalisch durch eine bestimmte Form gekennzeichnet sind (Diederichs 1986:11).

Et av problemene med å definere begrepet *lauda* er at så få av kildene inneholder nedtegnede melodier i tillegg til tekst. Melodiene viser dessuten, ifølge Dürrer, ingen fastsatt form i forhold til den metriske formen:

Alle bisherigen Versuche, die Lauden aufgrund musikalischer Formschemata zu klassifizieren, die den wahren Sachverhalt oft nur vereinfachend wiedergeben können, wirken wenig überzeugend (Dürrer 1996:13).

Ofte kan det vise seg fruktbart å definere begreper ved å peke på hva de skiller seg ut fra fremfor å peke på kategoriske likhetstrekk. På denne måten kan man nærme seg en definisjon ved å peke på karakteristika: tekstene er religiøse, men ikke liturgiske. Samtidig har de en karakter som innen forskningen ofte har vært oppfattet som «folkelig». Melodiene er hovedsakelig modale i karakter, og de hører ikke til blandt melodiene i det gregorianske repertoiret.

Eks. San Domenico

Firenze, B.R.18, f. 115r - 116v
ca. 1310

Ripresa

San Do - me - ni - co be - a - to

Lu - cer - na ri - lu - cen - te

D'an - ge - li - ch'e d'ap - po - sto - li - ca vi - ta

Stanza

San Do - me - ni - co be - a - to cio - è a di - re

Ho - mo san - cti - fi - ca - to di Di - o si - re

A lo qual sem - pre ti pia - que'l ser - vi - re

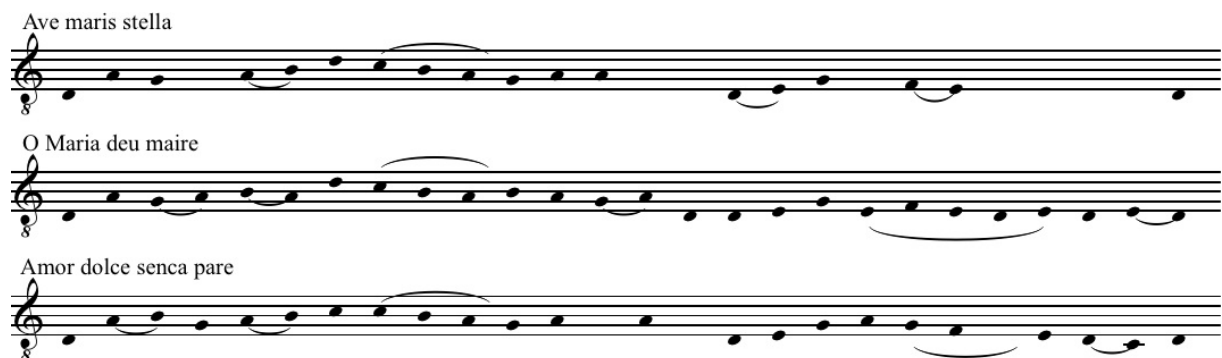
La - on - de se' in - co - ro na - to

Nel re - gno per - ma - nen - te

In e - ter - no cio - è sen - ca fi - ni - ta

Fernando Liuzzi påpekte i sitt arbeid med de italienske *laudi* at det var slektskap mellom disse og de kirkelige formene. Han delte de inn i grupper etter deres strukturelle likhet med latinske former: «tipo litaniale, tipo innodico, tipo sequenziale» (Liuzzi i Vecchi 1956:449). Guiseppe Vecchi nevner Jacopone da Todi som eksempel på at *laudakomponister* også komponerte sekvenser (Ibid.:450).

Schulze har undersøkt bruk av *contrafacta* i komposisjon av de italienske *laudi*. Han viser til likheter ikke bare med trubadursanger, men også med *hymnemelodier*. Som eksempel på dette bruker han *laudi*-melodiene *Amor dolçe sença pare* (Cortona nr. 44) og *Lauda novella sia cantata* (Cortona nr. 2). Allerede Liuzzi var oppmerksom på likheten mellom disse og den latinske Mariahymnen *Ave maris stella*, mens Bruno Stäblein har beskrevet likheten mellom den provensalske *O Maria deu maire* og *Ave maris stella*. Schulze viser hvordan disse tilsvarer hverandre (Schulze 2001:62):



Han lister opp hele syv *laudi spirituali* med varianter av denne innledningen, samt en tilsvarende gruppe med varianter av en annen hymne, *Jam lucis orto sidere* (Ibid.:72). På samme måte peker han på likheter mellom *laudi spirituali* og en rekke franske enstemmige sanger, ikke bare når det gjelder melodiføringen, men også bruken av tonearter og det tekstlige innholdet: fra verdslig høvisk diktning kan man for eksempel lett bytte ut den verdslige «dame» med Jomfru Maria.

1.1.2 Aosta

Fra Aosta i Nord-Italia, ved grensen til Frankrike, er det bevart et manuskript med blandt annet 4 latinske strofiske sanger: *Aosta, Seminario Maggiore D.16*. Den ene av disse sangene er *Verbum caro factum est*, nærmere omtalt i kapittel 3.2 nedenfor. Manuskriptet er et 1200-talls graduale, men den delen hvor disse sangene er skrevet er datert ca 1350. Frank Harrison kaller sangene *carols* og mener sammenhengen de står i viser at de er ment som erstatninger for *benedicamus* (Harrison 1965:40).

Aosta, Biblioteca del seminario Maggiore 9-E-19, f. 83r - v
ca. 1350

Ful-get ho - di - e de l'e - spi - na la flo - ur:
sol ju - sti - ti - e nos a don - ne s'a - mour.
Pro - to - pla - sti vi - ti - um pro - dit lu - maz li - gna - ge,
quan - do po - num no - xi - um man - gez par son fo - la - gez.
Da - mnas pa - ter fi - li - um, ce fut no - strez da - ma - ge,
ce - li pa - tri - e quant per - dit nos l'ho - nor.

Om denne mariasangen sier han: «The style of *Fulget hodie* strongly suggest the influence of popular oral tradition, for the melody could well be that of a secular song. [...] *Fulget hodie* is macaronic, as English carols frequently are [...]» (Harrison 1965:41). Tekstenes emne er maria- og julesanger. Dette er ikke bare typisk for *carol*, men for alle de latinske sangene jeg beskriver i denne oppgaven.

1.1.3 Cantigas de Santa Maria

Fra Spania er det bevart et enstemmig sangrepertoire som har stor likhet med de italienske *laudi spirituali*. Dette er pilegrimssangene Cantigas de Santa Maria. Samlingen er laget mellom 1250 og 1280 ved Alfons den vises hoff. Det er tilsammen hele 423 *cantigas* med musikknotasjon, bevart i tre håndskrifter. Disse er alle avskrifter, og originalen er sannsynligvis gått tapt. Disse tre er *El Escorial, Real monasterio de El Escorial, T.j.I* med 193 *cantigas*, og *Madrid, Biblioteca Nacional, 10069* med 104 *cantigas*. Det største er manuskriptet *El Escorial, Real monasterio de El Escorial, B.I.2*, kalt *Codex princeps*. Disse utgjør den største samlingen av religiøs lyrikk på folkespråk i Europa på 1200-tallet, og inneholder hele 402 *cantigas*. Fischer sier om repertoiret: «*The Cantigas de Santa Maria represent perhaps the last and the richest of the medieval song repertoires*» (Fischer 1980:647).

Sangene har med sitt religiøse innhold vært laget både til sekulær og religiøs bruk, noe bevarte dokumenter viser. Det fortellende innholdet har utvilsomt vært viktig. Sangene deles inn etter emne: *Cantigas de miragres*, som har mirakler jomfru Maria har utført som emne og *Cantigas de loor*, lovprisning av jomfru Maria. Det dreier seg med andre ord utelukkende om mariasanger. Tekstene er på galisisk, antagelig fordi tidens diktere anså dette språket som best egnet til lyrisk poesi. Det er usikkert i hvilken grad Alfons den vise selv har deltatt i arbeidet, muligens både som komponist og tekstskriver, i flere av tekstene brukes det førsteperson om kongen. Tekstene dreier seg om europeiske legender, historier om hushjelper, handelsmenn som reiser til andre land og mye mer, noen handler om jomfruen av Montserrat (se nedenfor, om den såkalte Llibre Vermell). I alle tilfeller kommer jomfru Maria dem til hjelp i nød.

Higinio Anglès deler musikkens form inn i fire hovedgrupper: *virelai*, *rondeau*, *ballade* og *cancion* (Anglès 1973:358-363). Av disse er gruppen med *virelai*-form den største. Størsteparten av melodiene har d og g som grunntone, men også andre tonearter finnes.

Spørsmålet om hva som har vært de viktigste påvirkningene under komposisjonen av Cantigas de Santa Maria har vært mye diskutert. Jack Westrup peker på at det var nære kulturelle, politiske og geografiske bånd mellom Frankrike og Spania. Dette gjør innflytelse fra trubadurene sannsynlig (Westrup 1954:260). Anglès påpeker at det, foruten spanske musikere, også var jødiske og maurerske musikere ved Alfons den vises hoff (Anglès

1973:356). Samtidig var hoffet et tilfluktssted for kunstnere som flyktet fra det albignensiske korstoget i Provence. Blandt annet vet vi at den provensalske trubaduren Guiraut Riquier oppholdt seg der fra 1269 til 1279. Dette har ledet Anglès til i tillegg til fransk påvirkning også å anta jødisk og arabisk innflytelse. Det er naturlig å anta slike kulturelle sammenhenger, men de er ikke mulig å påvise. Flere av melodiene er *contrafacta* fra franske melodier, og sannsynligvis er det også brukt spanske folkemelodier (Sage 1980:729).

Når det gjelder transkribering er det i Cantigas de Santa Marias melodier fortsatt store problemer med hensyn til meter, rytme og melismer. Anglès fant at kvadratnotasjonen tilsvarer annen samtidig europeisk notasjon, men tolket likevel *cantigas* forskjellig fra disse. Han mente notasjonene fulgte et mer fleksibelt system og brukte derfor et blandingssystem av mensural- og modalnotasjon i noen tilfeller, og blandet to- og tredelt mensuralnotasjon i andre. Et viktig kriterium for hans transkribering ble dermed en subjektiv musikalsk sans. Eksempelet er fra Anglès' transkripsjoner.

Cantigas de Santa Maria
ca. 1280



A San - ta Ma - ri - a mui_ bon ser - vir faz,
pois o po - der e - la do - de - mo_ des - faz.
Ond' a - ve - o d'es - to que en Con - tur - bel_
fez San - ta Ma - ri - a mi - ra - gre mui bel_
por un mon - ge bo - o, cast'_ e mui_ fi - el,
que viu de di - a - bres vi - ir mui_ grand' az.

De italienske *laudi spirituali* og de spanske *cantigas* er de to største repertoirene med folkelig religiøs middelaldersang i Europa. I tillegg til disse finner vi lignende sanger som større eller mindre deler av andre manuskripter, som for eksempel Aosta. Et annet av disse er de latinske sangene i *Llibre Vermell*.

1.1.4 Llibre Vermell

Benediktinerklosteret Santa Maria de Montserrat nær Barcelona i Spania var et viktig pilegrimssted for tilbedelse av jomfru Maria allerede fra det 11. århundredet. Fra tidlig 1300-tall er det beskrevet hvordan «more than a hundred pilgrims could be found praying at any given time in front of the image of the Virgin of Montserrat, a beautiful romanesque carving of the late 12th or early 13th century» (Gómez 2000:132). De første nedskrivningene av mirakler er fra samme tid, og antageligvis nedskrevet i klosterets eget *skriptorium*. Flere av sangene i

Cantigas de Santa Maria har temaer hentet fra disse beretningene. Codex I, mer kjent som *Llibre Vermell*, inneholder mirakelsamlinger fra 1300-tallet (den siste av disse fullført i 1396), et *kalendarium*, en rekke skrifter angående klosteret, mm. På sidene 21v – 27r er det en samling med 10 religiøse sanger, *cantilenas*. 4 av disse er enstemmige og 6 flerstemmige, flere av dem er danser. På bakgrunn av dateringer i de foregående og etterfølgende deler av manuskriptet antas det at sangene, ihvertfall tekstene til disse, er skrevet mellom 1396 og 1399 (Ibid.:135). Det er antageligvis forskjellige skrivere som har skrevet tekst og melodi, i tillegg skiller noen noter seg ut fra de andre, antageligvis av en tredje skriver. Skriveren oppgir selv i innledningen til sangene at formålet med nedtegnelsen av disse er at pilgrimene skal kunne synge og danse i kirken. På blad 22r skriver han:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidiare, et etiam in platea de die, et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc uti debent honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vaccare (Gomez 2000:19).²

8 av de ti sangene er på latin, én oksitansk og én på katalansk men med refreng på latin. Alle untatt én er mariasanger, noen av dem handler nettopp om den mirakuløse jomfruen i Montserrat, «*Stella splendens in monte*». 7 sanger er strofiske med refreng. Fire av disse har *virelai*-form, de andre har lignende form: *rondeau*- eller *rondellus*-lignende, én kalles *ballada* i manuskriptet, en annen har betegnelsen *cantilena*. Noen av sangene har dobbelt sett repetisjoner av «*volta*» og «*ripresa*», formen på disse er «difficult to classify because of their complex repetition schemes» (Ibid.:163). Gómez mener de påfallende mange ganger gjentatte delene kan ha sammenheng med deres funksjon som pilgrimssanger. Om *Los set gotxs* sier hun for eksempel

It is unlikely that the pilgrims would have been able to memorize all the stanzas of *Los set gotxs*, a song they probably heard for the first time in Montserrat; but to memorise or rather to repeat some verses would present no problem. In that case the form of this ballad would be explained by its function, namely, to permit the pilgrims to participate in the performance of the Joys of the Virgin (Gómez 2000:150).

2 «Since sometimes the pilgrims want to sing and dance when they are keeping vigil in the church of the Virgin Mary of Montserrat, and they want to do it also in the square, where only decent and pious songs are permitted, some songs have been written before and after [this annotation]. And these have to be used with honesty and restraint, so as not to disturb the people who continue to pray and to meditate piously, as those keeping vigil have to persist and to dedicate themselves devoutly» (Gomez 2000:135).

Noen av sangene er *contrafacta* fra antifoner, noen er variasjoner over samme tekst. En av refrengsangene er *virelaien Mariam matrem*, her gjengitt uten de to akkompagnerende stemmene:

Llibre Vermell



Ma - ri - am Ma - trem — Vir - gi - nem at - to - li - te

Ihe - sum Chris - tum ex - tol - li - te con - cor - di - ter. Ma

ri - a se - cu - li a - si - lum de - fen - de — nos. Ihe -

su tu - tum re - fu - gi - um ex - au - di — nos. Iam

es - tis nos to - ta - li - ter dif - fu - gi - um

to - tum mun - di con - fu - gi - um re - a - li - ter.

1.1.5 Palma

Fra Palma på Mallorca er det bevart et manuskript som inneholder en- og flerstemmig musikk, gregoriansk sang til klosterliturgien, *tropes*, *hymner*, mm. Dette er manuskriptet Palma E-Pm fra ca. 1400. Carmen Gutiérrez har beskrevet hvordan seks latinske sanger skiller seg ut fra det gregorianske repertoiret (Gutiérrez 1998:36). Av disse er det spesielt 3 strofiske sanger, med refreng, som er interessante i denne sammenhengen. De står på sidene 58v – 61r og er en julesang og to mariasanger. Den ene av disse er *Verbum caro factum est*, som finnes i en rekke kilder, nærmere omtalt i kapittel 3.2. Disse sangene kalles *versus* i manuskriptet, men har både formale og melodiske likheter med såkalte *latinske laudi*: «Alguna de las piezas es una interpolación de una canción latina dentro de la liturgia monacal. El ritmo y la forma

de estas canciones las aproximan a las laude latinas» (Ibid.:33). Alle tre har likheter med *virelai*-formen, mens den første og den siste også har likheter med *sekvens*. *Ave verum corpus natum* er opprinnelig en *sekvens*, men her opptrer den som *ballata* (Ibid.:50).

Palma de Mallorca, Museo Diocesà s. s. (E-Pm), f. 60v
ca. 1400

A - ve ve - - - rum

cor - pus na - tum

de Ma - ri - a Vir - gi - ne

Cu - ius la - - - tus per -

fo - - - ra - - - tus

ve - ro flu - - xit san - gui - ne

O dul - cis,

o pi - e,

o Ie - su fi - - li Ma - ri - ae

I noen deler av manuskriptet er det indikert hva som skal synges av koret og hva som skal synges av solistene. Dette gjelder imidlertid ikke de latinske strofiske sangene.

1.1.6 Carols

Også den engelske 1300-talls *carol* er beslektet med de kontinentale refrengformene, både i tekstlig form og innhold. Den gruppen *carols* som er interessant i denne sammenheng er de såkalt «folkelige» religiøse sangene. Standardformen har to verselinjer i refrenget, kalt *burden*, og fire verselinjer i strofen. Tekstene har folkelig preg, og er oftest jule- eller mariasanger. Den blander gjerne engelsk med latinske setninger, tatt fra kirkens *hymner* og *antifoner* (Stevens 2001:163). Angående denne sammenblandingen viser Harrison til at kirken gjerne satte nye, religiøse tekster til sekulære sanger:

There is evidence that the Franciscans were the main agents in turning the intoxicating secular *carole*, a round dance with leader, to the uses of popular devotion in the carol, a sacred (or secular) song with burden. Some time between 1317 and 1360, for example, Richard de Ledrede, Franciscan bishop of Kilkenny in Ireland, wrote latin lyrics, some with refrains, to replace the impious English and French songs wich his vicars and clerks had been singing [...]. With each Latin poem Ledrede gave the opening lines of the secular song for wich he had written the new text (Harrison 1965:40-41).

Han viser her til den irske *Red Book of Ossory*. Biskop Ledrede av Ossory var fransiskanermunk, og har selv beskrevet formålet med disse latinske sangene:

Nota: Attende lector quod episcopus Ossoriensis fecit istas cantilenas pro vicaris ecclesie cathedralis sacerdotibus et clericis suis ad cantandum in magnis festis et solatiis ne guttura eorum et ora deo santificata polluantur cantilenis teatralibus turpibus et secularibus; et cum sint cantatores provideant sibi de notis conventibus secundum quod dictamina requirunt (Rimmer 1989:43)³.

En rekke av sangene har melodi-henvisning til folkelige sanger. Kun få *carols* er bevart med melodi.

Den formale likheten mellom *hymner* og *carols* har vært brukt som argument for teorier om at *carols* har vært brukt i liturgisk sammenheng. Dette underbygges av at refrengene gjerne er tatt fra liturgiske tekster, ofte fra *prosesjonshymner*. Flere *carols* har overskrifter som «*in die nativitatis*» eller «*de sancta Maria*» (Stevens 2001:164). Harrison argumenterer for at *carols*

³ «Reader, take note that the Bishop of Ossory made these little songs for his priest-vicars and clerks of the cathedral church, to sing on major holydays and at [their private] celebrations, so that their throats and ears, consecrated to God, might not be sullied by dramatic, lewd and secular songs; and as trained singers, they should provide themselves with tunes which fit the requirements of these little verses» (Rimmer 1989:22-23).

kan ha vært brukt som en del av liturgien i julehøytiden (Harrison 1965:40), og bruker de latinske sangene i Aosta som eksempel på en tilsvarende tendens i Italia.

En av de tidligst nedskrevne carols med melodi, fra ca 1450:

Eng. Poet. e. 1, f. 41v
ca. 1450

Burden



No - well, no - well, no - well, this
is the sa - lu - ta - ti - on of th'an - gel, Ga - bri - el.

Verse



Ti - dings true there be come new sent from the Tri - ni - ty, by
Ga - bri - el to Na - za - reth, ci - ty of Ga - li - lee: a
clean mai - den and pure vir - gin thor-ro' her hu - mi - li - ty hath
con - cei - vèd the per - son se - cond in de - i - ty.

1.1.7 Latinske sanger

Også i det kirkelige repertoiret finner vi strofisk enstemmig sang med former som ligger nært de verdslige. Disse komposisjonene ble i middelalderen kalt blandt annet *versus*, *conductus*, *cantilena* og *cantio*, og hadde ofte en ganske enkel musikk. David Hiley bruker samlebetegnelsen «songs» om disse, «sanger» (Hiley 1993:239). Rundt 1100-tallet ble det

vanlig med komposisjoner hvor teksten hadde fast rytme og rim. Dette ble karakteristisk for komposisjoner i flere genre på denne tiden (Ibid.:238). Overgang til strofisk form med refreng skjedde samtidig med en ny stil i musikken:

- utstrakt bruk av terssprang
- større bevegelse innen toneomfanget
- en tendens til å avgrense melodilinjer til deler av toneomfanget
- betonte stavelser ble i større grad brukt i overensstemmelse med melodiens tonalitet.
- det er gjerne en melisme på siste betonte stavelse i hver frase

Hiley viser til at diktere som for eksempel Abelard skrev sanger både til liturgisk og sekulær bruk. Om forholdet mellom disse sier han:

Whether it was that poetic and musical resources previously considered appropriate only for secular songs were now brought into liturgical use is not clear. [...] Another question, which might seem to stand the previous idea on its head, is whether the liturgical songs of the twelfth century exercised any influence on the vernacular lyrics of the troubadours (Hiley 1993:241).

Manuskriptet Paris 1139 er opprinnelig fra Aquitaine i Sørvest-Frankrike. Flere av sangene fra dette manuskriptet kalles i dag *conductus* grunnet sin funksjon (Knapp 1980:651-2), men er kalt *versus* i manuskriptet (Hiley 1993:249). Emnet i disse tidlige er ofte jule- og mariasanger. Teksten i *Be deu hoi mas* er blandet provensalsk og latin, det er flere melodiske gjentakelser i sangen:

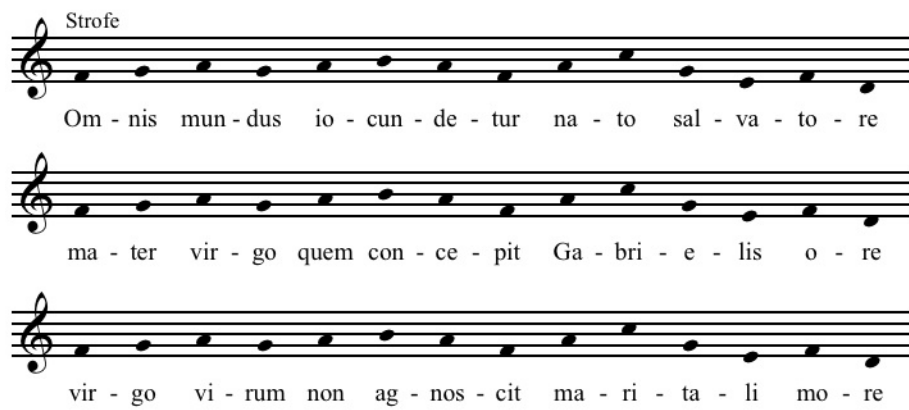
Paris, BN 1139, f. 44r
ca. 1100

Be deu hoi_ ma - is fi - nir nos - tra ra - zos
un pauc soi_ las que trop fo aut lo sos
le - uen doi_ clerc que di - jen lo re - spos
tu au - tem_ deus qui est pai - re glo - ri - os.
Nos te pre - iam_ que_ t're- mem - bre_ de nos_
quant tri - a - ras_ los mals d'ant - re los bos.

Fra det normanniske Sicilia er det bevart tre manuskripter fra 1100-tallet, hvor det også er eksempler på refrengsanger (Hiley 1993:246). En av disse er *Omnis mundus iocundetur* fra manuskriptet Madrid 289. Dette er den første kilden hvor betegnelsen *conductus* brukes om slike sanger (Ibid.:249). Denne sangen har både melodiske og tekstlige gjentakelser. Strofen består av tre like melodilinjer, mens refrenget er preget av halv- og helslutningen i de to siste frasene. Denne sangen viser flere av trekkene de nye komposisjonene rundt 1100-tallet.

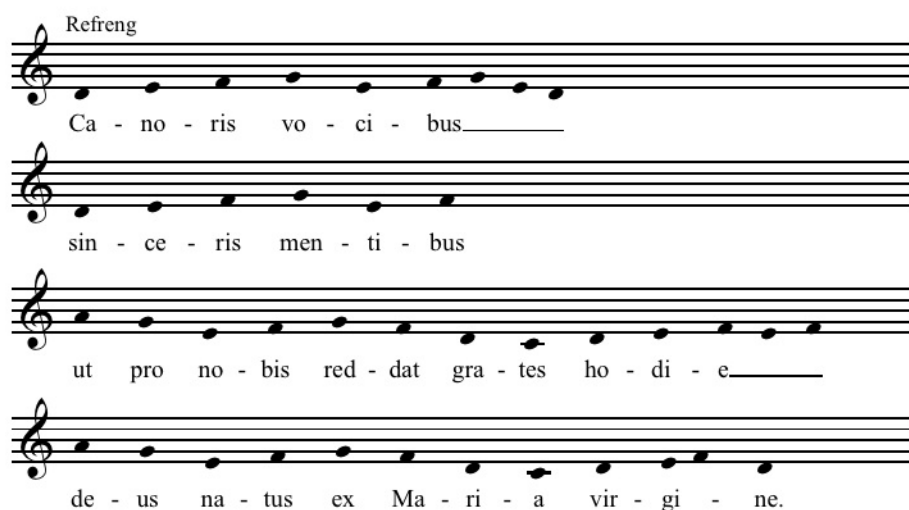
Madrid, Biblioteca Nacional 289
ca. 1150

Strofe



Om - nis mun - dus io - cun - de - tur na - to sal - va - to - re
ma - ter vir - go quem con - ce - pit Ga - bri - e - lis o - re
vir - go vi - rum non ag - nos - cit ma - ri - ta - li mo - re

Refreng



Ca - no - ris vo - ci - bus _____
sin - ce - ris men - ti - bus
ut pro no - bis red - dat gra - tes ho - di - e _____
de - us na - tus ex Ma - ri - a vir - gi - ne.

1.1.8 Moosburger Graduale

Et annet manuskript som har en samling latinske refrengsanger er Moosburger Graduale, Cod. 2°156 i Universitätsbibliothek München. Det ble skrevet mellom 1354 og 1360, i Kollegiatstift St. Kastulus i Moosburg, også dette et benediktinerkloster. Hovedinnholdet i manuskriptet er propriums- og ordinariumssanger for messen samt sekvenser, men en samling *cantiones* «mit überragender musikgeschichtlicher Bedeutung» (Hiley 1996:VII) er av størst interesse i denne sammenheng. Dette er 33 geistlige latinske sanger for julehøytiden, på

sidene 231r - 246r. Sangene er strofiske og har refreng etter hver strofe. Tekstene er på latin, og sangene er ment som julesanger til ikke-liturgisk bruk. Johannes von Perchausen, en av de tre skriverene av Moosburger Graduale og tidligere *Rector Scolari*, skal selv ha komponert fem av sangene. I sin innledning til sidene med *cantiones* forklarer han at hensikten var at de skulle erstatte de ofte upassende sangene som ble sunget i juletiden:

Il compilatore Johannes de Perchausen dichiara di aver atteso a quella silloge per arginare la preoccupante invasione, nella chiesa, di canti profani «ex quibus sacerdos altari divina celebrans frequentius abstrahitur, disciplina clericalis confunditur nec non popularis devotio in risum et lasciviam provocatur». Egli ha dunque raccolto canti religiosi antichi e moderni «ut his cantionibus a novellis clericulis quasi ex ore infantium laus hymnizans, proposita vulgarium lascivia, possit tam decenter quam reverenter exhiberi» (Damilano 1963:17-18).

En av disse *cantiones* er *Dies ista colitur/Felix est egressio*, som også finnes i Bobbio, omtalt nedenfor, i kapittel 2.3.4.

Hiley lister i sin faksimileutgave av Moosburger Graduale opp flere manuskripter med lignende latinske sanger: Seckau Cantionarium, Praha Cantionales og Bužga Kantional. Han viser til at alle disse inneholder sanger som er beslektet med 1100-tallets nye former:

The terms *cantionale* and *cantio* used of these sources and their contents should not obscure the fact that the songs are generically and stylistically identical to their twelfth-century predecessors; indeed, the manuscripts preserve many of the same compositions, prolonging their useful life down to the end of the Middle Ages (Hiley 1993:250).

1.2 Refrengformen *ballata-virelai*

Fra middelalderens Europa er det bevart flere tusen enstemmige sanger, fra kirke/kloster og fra verdslig diktning. Av disse består den største delen kun av sangtekster, bare et mindretall har notert musikk. Vi grupperer gjerne sangene etter deres form, noe som også ble gjort da de ble nedtegnet i manuskriptene. Det går dessuten et skille mellom sanger til verdslig og til kirkelig bruk. Noen sanger ser imidlertid ut til å høre hjemme midt mellom disse.

Vi skiller videre mellom strofiske og ikke-strofiske former. Det karakteristiske ved sangene jeg beskriver i denne oppgaven, er at de har *ballata-virelai*-form, med andre ord er de strofiske og har refreng. Tekstens innhold er religiøst, men melodiene er grunnleggende forskjellige fra de gregorianske sangene. Selv om disse har forskjellige karakteristika og opptrer i forskjellig sammenhenger, er dette viktige felles trekk.

Formbegrepene knyttes gjerne til geografiske områder. Dette bestemmes naturlig nok blandt annet etter manuskriptenes opprinnelsessted og språk. Samtidig var det rik utveksling av både poetiske og musikalske former i middelalderen. Formbegrepene var ofte ikke helt fastlagt, og det var store variasjoner innen formene, ofte så store at mange overlappet hverandre.

Etterhvert utviklet det seg likevel visse faste trekk. Fra 1300-tallet beskriver teoretikere de tre franske danseformene *virelai*, *ballade* og *rondeau*, fra 1800-tallet kjent som *formes fixes* (Arlt 1998:25). Disse utviklet seg til mer eller mindre fastlagte "ideal"-former. Strofiske former som er i slekt med disse er de italienske *ballata* og *madrigal*, spansk *cantiga*, tysk *barform*, engelsk *carol* og de senere spanske *canción*, *villancico* og de italienske *barzelletta* og *frottola*. De kirkelige formene som har likheter med disse er først og fremst *hymne*, *sekvens* og *conductus*. Også her viser både de bevarte tekstene og melodiene stor variasjon og frihet i utformingen.

Den italienske formen *ballata* dukker opp i andre halvdel av 1200-tallet i verdslig diktning i Toscana, antagelig etter modell fra de franske trubadursangene. Emnet for disse er høvisk kjærlighet, nettopp som i Provence, men også mariasanger hvor den verdslige «dame» er byttet ut med jomfru Maria (Schulze 2001:29). En rekke slike toskanske tekster er uten tvil *contrafacta* fra de franske trubadursangene (Ibid.:20). Diktere som Dante Alighieri skrev *ballata*.

Ballata-formen er beskrevet i flere teoretiske kilder. I ca 1300 beskriver Francesco da Barberino den tekstlige formen som bestående av fire avsnitt: *responsum* og *volta* som må tilsvare hverandre i metrisk struktur, og to (eller skjelden tre) likt oppbygde *pedes*. Forøvrig må den siste *piede*-verselinjen rime med den første *volta*-verselinjen og den siste *volta*-verselinjen må rime med den siste *ripresa*-verselinjen (Dürer 1996:8). Dette gjelder tekstens form, og er de teoretiske reglene. Noe senere, i 1332, beskriver også teoretikeren Antonio da Tempo formen (Gallo 1980:4). Han beskriver i tillegg en annen mulig oppbygning: *volta* og *ripresa* må rime på hverandre, de to *piedi* må rime på hverandre. For å beskrive *ballata*-ens

delar benytter han andre begreper, men disse er uansett erstattet i dag av de italienske termene *ripresa*, *volta*, *piedi* og *stanza*:

<i>Ripresa</i>	-det innledende refrenget
<i>Stanza: Piede</i>	-strofen
<i>Piede</i>	
<i>Volta</i>	-andre del av strofen, gjentakelse av refrenget

Foruten dette grupperes *ballata*en etter *ripresas* lengde, i

ballata minore – to verselinjer i *ripresa*
ballata mezzana – tre verselinjer i *ripresa*
ballata grande – fire verselinjer i *ripresa*
ballata stravagante – fem eller flere verselinjer i *ripresa*
ballata piccola (eller *minima*) – kun én verselinje i *ripresa*

De to formene *ballata stravagante* og *piccola* finnes bare unntaksvis. Rim og form beskrives gjerne med bokstaver, her en *ballata minore* med to *piedi*:

aa // bb / ba

Formen beskrives nærmere med antall stavelser, for eksempel en enkel form hvor alle verselinjene har 8 stavelser:

8aa // 8bb / 8ba

De *ballata*ene som er av interesse i denne sammenheng er *laudi spirituali*, *ballata*er med religiøst innhold på italiensk. Martin Dürrer har påvist at disse *laudi* stort sett følger *ballata*ens ovenfor nevnte teoretiske regler. Samtidig viser de stor mangfoldighet i formen, blandt annet med flere *piedi* (Dürrer 1996:9). Han kaller disse sangenes form for *lauda-ballata*, og deler den metrisk-musikalske formen i to store grupper: En eldre, enklere type sanger med todelt *ripresa* og firedelt *stanza*. I nesten halvparten av denne gruppen har *ripresa* og *volta* identiske rim, mens bare en fjerdedel har samme symmetri i melodien. Den andre gruppen omfatter de mer komplekse former av *ballata minore*, *mezzana* og *grande*. I denne gruppen stemmer musikkens form som regel overens med tekstens. Dürrer regner disse som nyere, ettersom dateringen av kildene tilsier dette (Ibid.:20).

Et eksempel på en slik formvariasjon kommer tydelig fram i Agostino Ziinos analyse av melodienes strofiske struktur i *Laudario di Cortona* (Ziino 1968). Han deler melodiene inn i seks grupper etter forholdet mellom *ripresa* og *stanza*:

1. Ingen likhet
2. Samme kadensformel
3. Første *ripresa*-frase gjentatt i *volta*
4. Siste *ripresa*-frase gjentatt i *volta*
5. *Volta* tilsvarer *ripresa* melodisk
6. Både *ripresa*, *piedi* og *volta* er like

Av disse er gruppen uten likhet minst, mens gruppen hvor *ripresa* og *volta* er like er den klart største. Dette kaller han et slags "musikalsk rim", og mener å påvise dette som et enhetlig grunnprinsipp i de italienske *laudi*. Han ser dette som en tendens til symmetrisk formgiving, som begynner i de tidlige *laudi spirituali* og utvikler seg etter 1300.

Å prøve å spore opprinnelsen til en form kan være svært komplisert. En rekke mulige påvirkningskilder gjør et slikt arbeid vanskelig eller til og med umulig. Man antar at *ballata*-formen kom til Italia etter modell fra de franske trubadurenes *virelai* (Dürer 1996:22). I tilfellet *virelai* har det vært antydnet en relasjon til den arabisk-andalusiske poetiske formen *muwashshah-zajal* som ble brukt i Nord-Afrika og og Spania (Anglès 1973:348). Det er ikke bevart noen slike tekster med notert musikk. Denne tekstlige formen kan ha påvirket trubadurenes diktning, som videre har hatt betydning for resten av Europa. Dette er likevel bare én av to sannsynlige teorier: andre forskere utleder formen fra det liturgiske repertoiret, og regner likheten med *muwashshah-zajal* kun som tilfeldig. Begge disse teoriene er sannsynlige, men umulige å bestemme sikkert - kanskje er det også en blanding av disse.

Virelai hadde en dominerende plass i fransk sang på 13- og 1400-tallet, men hadde stor betydning også på 1200-tallet (Anglès 1973:358). Formens viktigste kjennetegn er det innledende refrenget, som vanligvis hadde 4 – 7 verselinjer. Det hadde med andre ord flere verselinjer enn *ballata*'ens refreng, som bare hadde 1 – 5 verselinjer. Deretter fulgte strofen, som bestod av to sett lignende tekst, ofte med *ouvert/clos*-ending i melodien, i motsetning til *ballata* som bare hadde 2 – 3 verselinjer i strofen. Etter dette kom *cauda*, hvor teksten har samme lengde og rimer med refrenget, mens musikken gjentar refrengets. Til slutt gjentas refrenget. I hovedsak tilsvarer dette likevel *ballata*'ens grunnform bygget på kontrast og

gjentakelse – men en noe lengre form. Nigel Wilkins gir følgende eksempel på *virelai*, fra sent 1200-tall (Wilkins 1980:1):

7abab // 7cdcd / 7abab 7abab

Den melodiske formen er i de fleste tilfeller

A // BB/ A A

Irregularitet var vanlig, spesielt i tidligere eksempler: "*The irregularities in the verse patterns, though typical of the earlier period, would not have been acceptable in the 14th century*" (Ibid.:1-2). Jehannot de l'Escurel skrev enstemmige *virelai*. Disse er hovedsakelig syllabiske, grunnet de lange tekstene og dens funksjon som dansesang. Korte melismer ble likevel brukt, hovedsakelig mot slutten av verselinjene (Hirschberg, 1998). De tidlige *virelai*ene benyttet såvel korte melodiformler som hele fraser i sin komposisjonsteknikk. Dette ser vi også i de tidlige *ballata*ene (Schulze 2001). Foretrukne tonearter ser ut til å ha vært med grunntonen f og g, men også c og d. *Virelais*angenes emne er nesten alltid høvisk kjærlighet. Et viktig unntak fra dette er de spanske *Cantigas de Santa Maria*, som beskrevet ovenfor.

Både *virelai* og *ballata* er danseformer. Det har likvel blitt hevdet at den toskanska *ballata* ikke var ment som dans, og ikke engang å skulle synges (Gallo 1980:1). Denne teorien om «*divorzio tra musica e poesia*» som skulle ha skjedd i italiensk 1200-talls diktning er blitt tilbakevist av Joachim Schulze. Han viser derimot hvordan blandt andre Dante Alighieri fikk satt musikk til sine *ballata* (Schulze 2001:3). En rekke kilder navngir dessuten musikere som satte musikk til andres diktning:

Il solito codice letterario (Vaticano latino 3214) ne riferisce come di consueto «Mino da rezzo diede la nota». Il musicista qui menzionato è forse identificabile con quel Minuccio d'Arezzo che in una novella del *Decameron* viene richiesto di intonare ed eseguire la ballata *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* di un Mico da Siena (Gallo i Schulze 2001:4).

I Boccaccios *Il Decamerone* fra 1353 er det flere eksempler på at *ballata*ene ble sunget. I tillegg er *ballata*'ens dansefunksjon godt dokumentert i andre kilder:

Dantes Freund Giovanni del Virgilio schildert in der dritten Epistel seines *Diaffonus* (1315/1316) die Aufführung einer Ballata als Reigentanz durch einen Vorsänger und eine Gruppe von Jungen und Mädchen, die tanzen und den ersten Teil [...] sogleich nach dem eröffnenden solistischen Vortrag und nach jeder Strophe im Chor wiederholen (Baumann 1994:1157).

Begge disse kildene omtaler den verdslige *ballata*. Når det gjelder dans til religiøs sang har vi også en rekke kilder som omtaler dette. Fra kirkekonsilet i Avignon i 1209 ble det gitt et forbud mot dans og upassende sang i kirken:

Statuimus ut in sanctitum vigiliis in ecclesiis historicae (*sic*) saltationes obsceni motus seu choreae non fiant, nec dicantur amatoria carmina vel cantilenae ibidem (Gómez 2000:20)⁴.

Likevel er det en mange eksempler på at både sang og dans har forekommet i kirkelig sammenheng. I forbindelse med nedtegnelsen av folkelige sanger i manuskripter er det gjerne notert en begrunnelse, en forklaring på hva sangene er til. Dette ser vi i flere av manuskriptene jeg nevner ovenfor, blandt annet i *Llibre Vermell*. María Carmen Gómez peker på at det over dansesangene i *Llibre Vermell* er skrevet den katalanske betegnelsen «*a ball redon*» og den latinske «*ad trepidium rotundum*» (Gómez 2000:164), som henviser til deres dansefunksjon.

I tillegg til de religiøse sangene som er beskrevet i kapittel 1.1 finnes det også en rekke verdslige sanger som har lignende form. Guillaume de Machaut skrev verdslige *virelai* på 1300-tallet. Fra omtrent samme tid er det såkalte Codex Rossi 215-fragmentet fra Nord-Italia. Dette inneholder blandt annet 5 enstemmige *ballata*, datert til mellom 1350 og 1390, men komponisten er ukjent. Det dreier seg med andre ord antageligvis om det eldste italienske Ars Nova-manuskriptet som er bevart (Pirrotta 1992:94).

1.3 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg gitt en oversikt over de viktigste repertoirene av religiøs strofisk sang med refreng i perioden fra 1100 til rundt 1400, og beskrevet denne sangformen.

4 «We order that the buffons must not perform dance with obscene movement, or carols in the church during virgils of the saints, and that no love poetry or songs of that kind be said in that place» (Gómez 2000:136).

De to store repertoirene *laudi spirituali* og *cantigas* er skrevet på folkespråket, henholdsvis italiensk og galisisk. Disse er datert fra andre halvdel av 1200-tallet, samt et stykke inn på 1300-tallet. De latinske sangene derimot, er skrevet ned fra andre halvdel av 1300-tallet: mellom 1350 og ca. 1400. Periodene det dreier seg om her er med andre ord fra 1100-tallet når det gjelder de latinske liturgiske sangene, hovedsakelig 1200-tallet for sangene på folkespråk, og 1300- og 1400-tallet for de øvrige sangene.

Mens *laudi spirituali* og *cantigas* er samlet i egne manuskripter, opptrer de latinske sangene i mindre sammenhenger. Flere av disse har en eller annen direkte eller nærliggende beskrivelse av bruk eller formål med sangene. Disse beskriver sangenes funksjon, i flere tilfeller er de blitt komponert som erstatning for folkesanger til religiøs bruk i eller utenfor kirken. Mens *cantigas* og *laudi spirituali* er tilknyttet hoffkultur og folkelig religiøse broderskap, er de latinske sangene tilknyttet kloster og kirke. I ett tilfelle er det vist hvordan sangene er brukt i klosterets liturgi, i andre tilfeller er en slik bruk sannsynlig men ikke sikker. Ett av manuskriptene er skrevet ved viktige pilgrimssteder, Montserrat. Noen har blandet språk, spesielt de engelske *carols*, men også de latinske sangene fra Aosta. Melodier til 1300-talls *carols* er desverre ikke bevart. De latinske sangene og *cantigas* har som fellestrekk at de er maria- og/eller julesanger. *Laudi spirituali* omhandler i større grad også andre religiøse emner.

Videre har jeg beskrevet den italienske formen *ballata* og den franske *virelai*. Disse to formene er i hovedsak like, men mens *ballata*ens refreng er forholdsvis kort (1 – 5 verselinjer, oftest 2, har *virelai* et noe lengre refreng (4 – 7 verselinjer). I flere tilfeller er de overlappende, noe også noteeksemplene fra de ulike manuskriptene viser. *Lauda*-formen er også en variant av disse. Det ser ut til å ha vært innflytelse også fra kirkemusikken på alle disse tre, blandt annet ved bruk av *contrafacta*. Samtidig ser de melodiske formene ut til å ha blitt påvirket av liturgiske sanger, blandt annet fra hymner.

Del 2: Sangene i Bobbiohåndskriftet

2.1 Klosteret San Colombano di Bobbio

Klosteret *Monastero di S. Colombano di Bobbio* i Bobbio i Emilia-Romagna i Nord-Italia ble grunnlagt av den irske munken San Colombano i 614. Ifølge benediktinerordenen, som munkene gikk over til allerede før 650, skulle klosterene ha et eget bibliotek med *skriptorium*. Fra biblioteket i Bobbio er det bevart manuskripter allerede fra 600- og 700-tallet, men mange av de tidligste manuskriptene er antagelig skrevet andre steder (Montel 1980:139). Den første sikre kjennskapen vi har til *skriptoriet* er fra 835, når klosterets abbed Wala beskriver bibliotekarens oppgaver. Disse omfatter blandt annet ansvar for aktiviteten i *skriptoriet*: «*bibliothecarius omnium librorum curam habeat, lectionum atque scriptorum*» (Ibid.:139).

Det er fra 800-tallet og gjennom hele det neste århundret at skriptoriet har sin storhetstid, med et av de største klosterbibliotekene i Europa (Verrua 1935:197). Et inventarium skrevet ca. år 1000 lister opp nærmere 700 manuskripter tilhørende Bobbioklosterets bibliotek. Etter at klosteret ble bispesete i 1014 begynte derimot en nedgangstid for skriptoriet.

Dette inventariet er beskrevet av Muratori allerede i 1740 (Montel 1980:139), men er nå tapt. Fra det neste kjente inventariet, fullført i 1461, ser vi at antallet manuskripter er redusert til i underkant av 300. I 1448 ble klosteret underlagt benediktinerene *Congregazione di S. Giustina di Padova*. I den øvre margen på første blad i alle bibliotekets manuskripter er blitt påført, med samme håndskrift, teksten «*Liber Sancti Columbani de Bobio*». Dette er antageligvis gjort i forkant av denne overtagelsen.

I 1493 ble bibliotekets manuskripter oppdaget av humanistene, og mange oppsøkte biblioteket for å studere disse. Fra denne tid ble en rekke manuskripter tatt ut fra biblioteket, flere av disse ble aldri levert tilbake. Rundt hundre år senere, i 1606, ble en del manuskripter flyttet til det nyopprettede Biblioteca Ambrosiana i Milano. I 1618 ble det flyttet noen manuskripter fra Bobbio til Vatikanet, og på dette tidspunkt var klosteret i fullt forfall. Som i mange andre klostre på denne tiden lot munkene seg lett overtale til å bytte gamle manuskripter i trykte bøker:

A Bobbio, come in molti altri monasteri, in quest'epoca, i monaci si lasciavano facilmente persuadere a cedere manuscritti antichi, da essi ormai poco apprezzati, in cambio di libri moderni a stampa, assai più facilmente leggibili (Montel 1980:140).

Omtrent samtidig ble fire-fem manuskripter flyttet til Biblioteca Ducale dei Savoia, senere ødelagt i brann. To ble utlånt i 1686 men ikke tilbakelevert, det samme skjedde i 1706.

Tross denne lange perioden med tap av manuskripter, må biblioteket likevel fortsatt ha vært viktig og hadde stadig et hundretalls manuskripter i sin samling, i tillegg til trykte bøker. Under Napoleons herredømme ble i 1803 alt inventar fra biblioteket solgt på auksjon – manuskriptene inkludert. Hva som deretter skjedde med disse er stort sett ukjent, men i 1820 og 1822 ble tilsammen 69 stykker gitt til Biblioteca Nazionale di Torino. Av de ca 120 manuskriptene som befant seg i klosteret i forkant av den franske invasjonen, kom altså bare 69 til Torino. Kun få av de som er forsvunnet i denne perioden har latt seg spore opp.

I 1904 ble nesten en tredjedel av Bobbiomanuskriptene i Biblioteca Nazionale di Torino ødelagt i en brann. Heldigvis var disse noen år før, i 1897, blitt godt dokumentert og fotografert av Carlo Cipolla, og i 1907 gav han ut boken *I codici Bobbiesi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.

Tilsammen kjenner vi i dag knapt 200 manuskripter med opprinnelse fra klosterets bibliotek, av disse er 25 helt eller nesten helt ødelagt av brann (Montel 142-145:1980). Størsteparten av de bevarte Bobbio-manuskriptene med notert musikk inneholder tradisjonell gregoriansk sang. Dette er et materiale vi også kan finne i hundrevis av tilsvarende manuskripter, både samtidige og tidligere. Av større interesse i denne sammenheng er dermed de nyere, *postgregorianske* formene, som *troper*, *hymner*, *sekvenser* mm.

Notasjon av musikk var i dette tidsrommet i stor utvikling. I de bevarte manuskriptene fra repertoiret i Bobbio finner vi mange forskjellige notasjonstyper. En del er notert med noteskrift helt uten notelinjer, «*in campo aperto*», som medfører at melodien er umulig å utlede da den ikke viser intervallene. Andre manuskripter har notasjonstyper som med både notelinjer og nøkler er leselige. De latinske *laudi* i manuskriptet *Bobbio.F.I.4* er derimot notert med mensural *Ars nova*-notasjon, som ellers ble brukt til periodens polyfone musikk: denne notasjonen viser ikke bare melodien, men også rytmen.

Benediktinerene reiste som pilegrimer, og hadde gjerne med seg bønnebøker og ofte et *antifonarium*. Bobbioklosteret er sentralt plassert i forhold til flere viktige pilegrimsveier: mot Nord-Europa (St. Bernhardspasset og Lucomagnopasset) og mot Frankrike (Via Francigena e Francisca). I tillegg oppsøkte pilegrimer sankt Columbanos relikter som var oppbevart der. Damilano påviser en tydelig innflytelse i musikken både fra tyske og franske klostre, kanskje i størst grad fra Limoges (Damilano 1982:87).

2.2 Manuskriptet Torino, Biblioteca Nazionale, F.I.4

Manuskriptet Torino, Biblioteca Nazionale, F.I.4 fra *skriptoriet* i Bobbio er et *antifonarium* som inneholder *antifoner*, *responsorier* og *versus*. I tillegg til dette, inneholder det et hefte med latinske sanger, av Damilano kalt *laudi*. Størrelsen på manuskriptet er 44 x 30,5 cm (Damilano 1965:18). Hftet med de enstemmige laudene utgjør kun tre blad, nr. 334-336. På disse er det skrevet 13 strofiske tekster med musikalsk notasjon, av en annen skriver, men fra samme periode. Tekstene er latinske og de har refreng, noe som setter dem i en særstilling i sitt slag. Notasjonen er, som nevnt ovenfor, Ars Nova-notasjon, mensuralt notert. Damilano daterer samlingen etter skrifttypen, 1300-talls gotisk, og etter notasjonen, til litt før midten av 1300-tallet. Det er ikke nevnt noen komponist eller forfatter, men det er tydelig at musikken er skrevet av én person, da det er svært helhetlig utført. Nøklene er c og f, noen ganger begge. *Custos* er regelmessig, og det er ingen indikasjoner på flere stemmer eller instrumenter. Sangene har minst 3 strofer, maks 12, i tillegg til *ripresa*. Innholdet i tekstene er religiøst: mariasanger og julesanger, noe som ifølge Damilano også er typisk for *laudi spirituali*. Julesangene er hovedsakelig narrative mens Mariasangene i større grad er lyriske. Han karakteriserer sangene som folkelige og enkle. 9 av de 13 tekstene finnes kun i dette manuskriptet, mens 4 også finnes i andre kilder:

Verbum caro factum est, nr 2, finnes i en rekke andre kilder, se kapittel 3.2

Felix est egressio, nr 4, finnes i Moosburger Graduale, samt to andre manuskripter:

Cod. Graechen 258 og Cod. Asc. 95, Stuttgart (Damilano 1965:27)

Beata es Maria, nr 6, finnes i Cod. VI. G i Napoli

Vernans Rosa, nr 13, finnes ifølge Damilano som *sekvens* i Firenze, Banco Rari 19

Alle sangene innledes med *ripresa*. Kun den innledende *ripresa* og den første strofen har noter. I flere av sangene er det irregulær repetisjon av refrenget. Dette gjelder ifølge Damilano sangene nr. 3, 6, 10, 11 og 13. Noen steder mener han mangelfull indikasjon på *ripresa* bare skyldes liten plass, som i nr. 5 (mellom 4. og 5. strofe). I andre tilfeller mener han at det er tilsiktet: «Altre volte sembra che il compositore abbia di proposito inteso riproporre il tema iniziale solamente al centro e al termine del brano, con una più matura concezione musicale della forma» (Damilano 1963:20).

Damilano har beskrevet musikken som klar og uttrykksfull, og han peker på at poesien viser stor dyktighet både i teknikk og uttrykk (Ibid.:21). Tekstene har mange hentydninger til bibelen, og språket er innviklet i motsetning til annen folkelig religiøs diktning. Dette mener han kan tyde på at tekstene er skrevet av en geistlig, noe det at de er skrevet på latin også kan tyde på. I motsetning til teksten er musikken klar og nøktern, og melodiene er ofte ekstremt enkle:

La musica si stende sulla parola con molta naturalezza, punteggiandone frasi e periodi. Il parallelismo metrico-melodico, che lega strettamente i teste verbale e musicale, conferisce alla composizione un mirabile equilibrio (Damilano 1963: 40).

Selv om melodiene bygger på prinsippet om gjentakelse og kontrast, mener han at de nok til en viss grad er influert av gregoriansk sang: melodiene er grunnleggende modale, har visse melodiske likheter og enkelte karakteristiske intervaller.

Betegnelsen *laudes* er ikke nevnt i selve manuskriptet, men opptrer første gang i Ottinos katalog over Bobbiomanuskriptene fra 1890 (Ibid.:17). Damilano mener likevel at de 13 sangene hører til det italienske *laudi*-repertoiret. Først og fremst fordi de har *ballata*-form, men også fordi de er maria- og julesanger. Tekstenes og melodienes folkelige preg knytter de også sammen med de italienske *laudi*. Samtidig hører de ikke til latinske formene som de nærtliggende *hymne*, *sekvens*, *versus* eller tilsvarende. Han kaller sangene «*laudi latine*» og begrunner det med betegnelser i flere manuskripter. Han mener de italienske *laudi* kan ha vært oversettelser av de latinske *laudi*, men at det var et fortsatt behov for tilsvarende sanger på latin:

Rimaneva insostituibile il suo compito specifico sotto le volte del tempio. I componimenti in lingua volgare, nati e cresciuti in seno alle Confraternite laicali, non potevano varcare le soglie della chiesa per il tradizionale divieto del volgare nelle funzioni liturgiche (Damilano 1965:16).

Samtidig mener han å påvise, riktignok noe vagt, en grunnleggende forskjell mellom de latinske og de italienske *laudi*:

Mentre, infatti, le laudi in volgare riflettono il vasto ambiente delle Confraternite con le sue «devozioni», quelle in lingua latina rispecchiano le abitudini dei «clerici» nelle manifestazioni popolari, e del popolo nella sua partecipazione ai sacri riti (Damilano 1963:17).

Mens Damilano fremhever det folkelige aspektet ved disse 13 sangene, betoner Vecchi likheten med sekvenser. *Vernans Rosa* er et godt eksempel på dette, noe jeg vil komme tilbake til under beskrivelsen av de enkelte sangene. Han viser til likhet med sekvensen *Hec medela corporalis* som han kaller «una «sequenza a ripresa», con schema: *Ripr.* abc; *St.* def, def, abc» (Vecchi 1956:454). Han går så langt som å kalle Bobbiolaudene «*sequentiae-laudes*» (Ibid.:453).

Også Elisabeth Diederichs peker på denne likheten, men viser også hvordan *hymner* kan ha lignende form med refreng:

Lateinische und italienische Texte können den gleichen formalen Aufbau (speziell die Ballatenform o. a. Refrainformen) aufweisen. (...) Speziell Sequenzen (z. B. *Vernans Rosa* aus dem Antiphonar von Bobbio und *Hec medela corporalis* aus Cod. Vatic. Lat. 2854) können musikalisch als Ballaten angelegt sein. So begegnet uns z. B. das Reimschema aaax sowohl in Sequenzen (*Verbum bonum et Suave* u. a.) als auch häufig in frühen Ballaten, denen dann zusätzlich ein Refrain – meist xx oder xy – vorangestellt ist. Unter den Hymnentexten weisen speziell die Prozessionshymnen in vielen Fällen einen einleitenden Refrain auf (vgl. *O crux savlificus*) (Diederichs 1986:14).

Likheter og omarbeidelser mellom kirkelige og verdslige former ser vi også et eksempel på i den latinske lauden *Verbum caro/In hoc anni*. Den opptrer først som en *conductus*, senere som *ballata*. Denne sangen beskriver jeg nærmere i siste del av denne oppgaven.

2.3 Melodianalyse

En analyse av dette materialet er først og framst knyttet til melodienes tonalitet, som er langt mer kompleks enn dur- og molltoneartene. Tonaliteten er knyttet til en bestemt grunntone, samtidig som melodien beveger seg innen et sett grunnleggende *melodityper*. Vanlige «komposisjonsteknikker» i middelalderen var bruk av allerede eksisterende melodier og elementer. Disse meloditypene er en slags mellomting mellom *contrafacta*, som er å bruke en allerede eksisterende melodi til en ny tekst, og bruk av melodiske «formler». Disse typene er felles for middelalderens melodier, og deres kjennetegn er beskrevet av Walter Wiora i 1961:

Merkmale sind: Ton- und Zeitumfang, Tonart, Kadenztöne, Buchstabenform, Kurve oder profil der Tonfolge. Die melodische 'Linie' ist nur eine Komponente der Gestalt unter anderen; sie ist oft wichtiger, manchmal aber auch unwichtiger als die rhythmische und tonale Komponente» (Wiora i Dürrer, 1996:77).

Laudi latine har enten d, f, c eller g som tonalt sentrum, som grunntone. De største gruppene er melodiene i f og i d, mens g og c er bare én av hver. Blandt f-melodiene i *laudi spirituali* er det to melodiske hovedtyper: enkel form og melismatisk form. Den enkle formen deles gjerne av et kvartintervall i midten av fraser, mens den mest karakteristiske er den melismerike f-melodikken. En del av melodiene i d har kvintintervallet i frasestart som typisk kjennetegn, mens andre har bestemte kadensformler (Dürrer 1996). Dette gjenspeiler seg kun i liten grad i Bobbio.

Et annet spørsmål gjelder selve tonaliteten: kan den ikke-liturgiske musikken beskrives med modus-læren? Om dette sier teoretikeren Johannes de Grocheo, rundt 1300: «Denn durch den Tonus erkennen wir nicht den volkstümligen Gesang...» (de Grocheo i Dürrer, 1996:78). Om denne saken er det likevel motstridende meninger, middelalderens teoretikere er ikke enige. Kanskje har sangeren selv kunnet velge som han ville, det kan for eksempel virke som om det ikke er noen regel for løse fortegn. Dette kan isåfall forklare hvorfor eventuelle fortegn ikke er notert i manuskriptene. Også melodienes alder og dens opprinnelse kan ha betydning for eventuell bruk av fortegn. Damilano veksler mellom faste fortegn og foreslåtte fortegn i sin transkribering. Kanskje er det ikke begrepsmessig riktig, men det kan likevel være nyttig å bruke nyere begreper til å påpeke en bestemt funksjon: man vil ikke uten videre kalle en meloditone i en middelaldersang for "ledetone", men den kan likevel beskrives å ha ledetoneeffekt.

Det kan også være nyttig å undersøke en melodilinje med tanke på en «horisontal harmoni». Melodiene beveger seg gjerne i «ters-skikt» (Haug 2004:70), for eksempel holder en melodi i d seg gjerne på tonene d – f – a og vil ikke uten videre skifte til e – g – h. Hvis dette likevel skjer, oppfattes tonaliteten gjerne som «ulogisk» og uventet.

For å analysere denne type melodier finnes det likevel ingen fast metodikk. Jeg vil derfor nærme meg materialet empirisk: beskrive og forsøke å peke på likheter og forskjeller, for å kunne trekke noen konklusjoner til slutt.

Hva bestemmer formen? Hvordan oppfatter man verse- og melodiform? Hvordan realiseres formen? Skifter melodien mellom to ters-harmonier? Skiller den seg ut i forhold til dette? Tekstens form bestemmes av stavelser, betoning og rim. Dette gir følelse av fraser og strofer, av helhet. Melodiens form bestemmes på samme måte av tonalitet, av kadenser i halv- eller helsutning, som gir følelse av framdrift og forventning eller avslutning. Hvordan organiseres det melodiske forløpet i forhold til tekstens form, og hvordan forholder dette seg mellom refreng og strofe? Er det samsvar mellom tekstens og melodiens form? I en slik analyse vil både likheter og forskjeller være interessante. Jeg bruker Damilanos rytmiske transkripsjoner.

2.3.1 *Natus est nobis*

Bobbio, f. 334r

Natus est nobis parvulus, nr. 1

Ripresa



Na-tus est no - bis par-vu - lus Je-sus Ma - ri - e fi - li-us

Stanza



Pu - er na-tus in Be - eh - tle - em in - de gau-det Je - ru - sa - lem,

as- sum - psit car - nem fi - li - us ver-bum Pa - tris al - tis - si-mus

co-gno-vit bos et a - si - nus quod pu - er e - rat Do - mi-nus.

Natus est nobis parvulus
jhesus marie filius.

- 1) Puer natus in beethleem
inde gaudet ierusalem
assumpsit carnem filius
verbum patris altissimus
cognovit bos et asinus
quod puer erat dominus – Natus est.
- 2) Nos ergo natum parvulum
nostrum noscamus dominum
firmissime cognoscimus
quod puer erat dominus
cuius pater inginitus
et ipse unigenitus – Natus est.
- 3) In christi natalicio
exultet nostra concio
natus est dei filius
exultet celum laudibus
et nos gaudentes psallimus
quod christum natum credimus
– Natus est.
- 4) Patri nato paraclito
pangamus corde inclito
regi nato concinimus
ipsum que benedicimus
sit benedictus filius
et virgo mater ipsius – Natus est.
- 5) Nato dei altissimo
benedicamus domino
sit benedictus dominus
cum suis sanctis omnibus
et nos qui natum colimus
benedicat altissimus – Natus est.

Denne første sangen, *Natus est nobis parvulus*, har julen som emne. Den har 5 strofer. Den poetiske formen er *ballata minore*, noe som er den vanligste formen i denne samlingen, og har 4 piedi. Tekstens rimskjema er slik:

8 a a // 8 b b a a / 8 a a

Melodiens form tilsvarer i hovedsak tekstens form:

AA' // B B C A' / AA'

Dette er en forholdsvis melismatisk melodi, med melismer på to til fem toner. Toneomfanget er stort, fra d til g'. Melodien beveger seg hovedsakelig trinnvis, men tersintervallet betones i alle frasestarter.

Ripresa bruker bare den nedre del av toneomfanget, melodien beveger seg her ikke høyere enn kvinten c. Første frase ender i åpen slutning til g, mens andre frase går i helslutning til grunn-tonen. *Stanza* starter på sjette trinn og går rett videre til oktaven. Dette skaper en klar kontrast mellom de to delene. Både første og andre *piedi* holder seg i det øvre registeret, rundt oktaven. Denne delen er mer syllabisk enn *ripresa*. Mens intervallet a - c betones i *ripresa*, er det den høye f som dominerer i *piedi*. Tredje *piede* danner en overgang ned til det lavere registeret med halvslutning til a, før siste *piede* som er identisk med *ripresas* andre frase. *Volta* gjentar *ripresa* nøyaktig. B for h er notert i manuskriptet.

Melodisk er dette et godt eksempel på *ballata*-formen: En forholdsvis enkel *ripresa*, en kontrasterende *stanza* med overgang til *volta* som gjentar *ripresa* nøyaktig. Som vist ovenfor passer dette godt overens med tekstens rimskjema.

I Bobbio er det 6 melodier i f. Av disse f-melodiene er det bare denne og *ballata* nr. 10 som har en tydelig kontrast i toneomfanget mellom *ripresa* og *stanza*. Felles trekk ved f-melodiene i dette manuskriptet er at *piedi* ofte betoner c' eller f', gjerne som frasens høyeste trinn. De kadenserer ofte nedom undersekunden og eventuelt også d.

2.3.2 *Verbum caro*

Bobbio, f. 334r

Verbum caro factum est, nr. 2

Ripresa

Ver - bum ca - ro fa - tum est de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Stanza

In hoc an - ni cir - cu - lo

vi - ta da - tur po - pu - lo

na - to no - bis Do - mi - no de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Verbum caro factum est
de virgine Maria.

- | | |
|--|---|
| 1) In hoc anni circulo
vita datur populo
nato nobis domino
de virgine Maria – verbum caro | 6) Sine viri copula
florem dedit virgula
qui manet in secula
de virgine Maria – verbum caro |
| 2) Fons de suo rivulo
oritur pro populo
nexo mortis vinculo
de virgine Maria – verbum caro | 7) Summi patris filio
datur in presepio
se volente mansio
de virgine Maria – verbum caro |
| 3) Adam mortem prebuit
cum per culpam corrui
hic vitam restituit
de virgine Maria – verbum caro | 8) Stella florem protulit
sol fulgorem attulit
nichil tibi abstulit
de virgine Maria – verbum caro |
| 4) Quos vetustas suffocat
hos ad vitam revocat
secum deus collocat
de virgine Maria – verbum caro | 9) Animal hic positus
veneratur agnitus
hunc infantem genitum
de virgine Maria – verbum caro |
| 5) O beata femina
cuius ventris sarcina
mundi lavit crimina
de virgine Maria – verbum caro | 10) Christo laus et gloria
salus et victoria
honor virtus gratia
de virgine Maria – verbum caro. |

Verbum caro factum est har julen som emne, men har i tillegg fokus på jomfru Maria. Sangene er i manuskriptet delt inn etter emne, de 5 første er julesanger, mens de neste 8 er mariasanger. Denne sangen er et eksempel på at disse to emnene er overlappende. Også denne sangen har den poetiske formen *ballata minore*, men med bare to *piedi*. Den har 10 strofer, og tekstens form er slik:

7 a b // 7 c c / 7 c b

Melodien har en enda enklere form enn den forrige:

A B // C C / A B

Denne formen er typisk også for *virelai*, men kortere.

Både tekst og melodi viser her en svært enkel og velbalansert *ballata*. Mens melodien er symmetrisk, med nøyaktig gjentakelse av *ripresa*, danner rimskjemaet en overgang mellom *piedi* og *volta*. Denne enkle og korte formen gir en balanse som forsterkes av melodiforløpet:

Grunntonen er d, men melodien starter på tersen f. I begynnelsen beveger den seg pentatont i kvintomfang, før frasen slutter åpent på f, uten å bestemme tonearten nærmere. Neste frase begynner derimot på grunntonen d, unngår fortsatt halvtonetrinnet, men kadenserer i helsutning til d ved *ripresas* fraseslutt. Sluttkadensen i *ripresa* er typisk for d-melodier i *laudi spirituali*, i det den går nedom undersekunden til helsutning (Dürer 1996:81). Spranget fra grunntonen opp til *stanza*s første tone c' skaper kontrast til *ripresa*, noe som forsterkes av at *piedi* holder seg i det øvre toneomfanget og kadenserer åpent til a. *Piede*² gjentar *piede*¹ nøyaktig, *volta* gjentar *ripresa*, med en liten forenkling i sluttformelen. Melodien er syllabisk, men med melisme i hver fraseslutt.

Kontrasten mellom *ripresa* og *stanza* består, som i forrige melodi, av forskjellig toneomfang, men også det at *piedi* har en litt mer resiterende stil, den ligger på c' og d' i hver begynnelse, og bevegelse i melodien er konsentrert til kadensen i fraseslutt.

Verbum caro factum est finnes i en rekke kilder. I Bobbio finnes det en til, nemlig som *contrafactum* i den påfølgende *ballata*en.

2.3.3 *Hodie lux orta est*

Også *Hodie lux orta est* har julen som emne. Den har 5 strofer, men det er indikert *ripresa* kun etter første og siste strofe.

Bobbio, f. 334v
Hodie lux orta est, nr. 3

Ripresa

Ho - di - e lux or - ta est____

et no - stra re - dem - pti - o.

Stanza

Par - tus per quem o - ri - tur____

lux et splen - dor glo - ri - e

per quem non mi - nu - i - tur____

pu - dor Ma - tris gra - ci - e

da - tur gen - ti de - vi - e____

spes et con - so - la - ti - o.

The musical notation is written on a single staff in 3/4 time. It consists of two main sections: a 'Ripresa' and a 'Stanza'. The 'Ripresa' section contains two lines of music with lyrics. The 'Stanza' section contains six lines of music with lyrics. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The 'Ripresa' section ends with a double bar line, and the 'Stanza' section also ends with a double bar line.

Hodie lux orta est
et nostra redemptio.

1. Partus per quem oritur
lux et splendor glorie
per quem non minuitur
pudor matris gracie
datur genti devie
spes et consolatio. -Hodie
2. Partus per quem redditur
miseris mortalibus
quod amissum legitur
in primis parentibus
datur desperantibus
salus et redemptio. -
3. Nam per evam perdita
nostra salus fuerat
quam in partu reddita
virginis recuperat
quam deus amaverat
mundi ab inicio.
4. Genuisti domina
salvatore gentibus
qui delevit crimina
cum suis vulneribus
o quam dulcis omnibus
fuit hec curatio. -
5. Deprecamur virginem
teque suum filium
per tuam clementiam
ut sic des auxilium
qui post hoc exilium
sis nobis salvatio. Hodie.

Melodien er den samme som den forrige, *Verbum caro factum est*, men teksten er en annen.
Formen er også en annen, både i tekst og melodi:

7a b // 7c d c d / 7d b

Melodi:

A B // C D C D / A B

Også dette er en *ballata minore*, da den har 2 verselinjer i *ripresa*. Symmetrien er lik, men siden teksten har 6 verselinjer i stedet for 4 i *stanza*, har melodien et ekstra sett *piedi*.

Melodisk er *ripresa* altså omtrent lik som i *Verbum caro*. Rytmen er derimot noe anderledes, tilpasset teksten. På samme måte beveger *piedis* melodi seg litt anderledes enn i *Verbum caro*, men med samme tonemateriale, hovedsakelig trinnvis, innenfor samme toneomfang og med samme åpne slutning til a. Den største forskjellen er med andre ord at teksten her har seks verselinjer i stedet for *Verbum caro*'s fire. Dette løses enkelt, både i tekst og melodi, ved å føye til flere *piedi*. Disse bruker samme tonemateriale som *Verbum caros piedi*, men med en liten variasjon i midten:

Verbum caro, piede1

Hodie lux, piede1

Hodie lux, piede2

Alle *piedi* starter på c', holder seg i det øvre toneomfanget, og har åpen slutning til kvinten a. Forøvrig er formen regulær: *Volta* gjentar *ripresa* nøyaktig, og melodiens følelse av helhet og balanse blir dermed den samme. Konkordanser til denne vil jeg greie ut om i siste kapittel.

2.3.4 *Felix est egressio*

Også denne er en *ballata minore* med 4 *piedi*. Den er den eneste av melodiene i Bobbio som har g som grunntone. Det er en julesang, og har 6 strofer. Repetisjon av *ripresa* er bare indikert etter 5. og 6. strofe.

Bobbio, f. 334v
Felix est egressio, nr. 4

Ripresa

Fe - lix est e - gres - si - o per quam fit re - mis - si - o

Stanza

Di - es i - sta co - li - tur pan - ge me - lo - di - am

nam pu - er qui na - sci - tur ju - xta pro - phe - ti - am

ut gi - gas e - gre - di - tur ad cur - ren - dam vi - am.

Felix est egressio
per quam fit remissio.

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. Dies ista colitur
pange melodiam
nam puer qui nascitur
iuxta prophetiam
ut gigas egreditur
ad currendam viam. -2. Diei festivitas
ita celebretur
ut prudens simplicitas
bonum operetur
et non cesset caritas
que nos comitetur. -3. Diei det gloriam
homo iam renatus
qui per negligentiam
olim exulatus
per misericordiam
redit liberatus. - | <ol style="list-style-type: none">4. Diem hunc leticie
fecit homo deus
dono cuius gracie
suscitatur reus
dum a domo vidue
redit heliseus. -5. Dies ista claruit
que et admiranda
qua fulget in tenebris
lux glorificanda
per quam umbra funeris
nobis est vitanda. - Felix est.6. Die ista claruit
lumen illud clarum
quod diu innotuit
voce prophetarum
cuius splendor diluit
noctem tenebrarum. -Felix est. |
|--|---|

Tekstens form:

7a a // 7b 6c 7b 6c / 7b 6c

Melodiens form:

AB // CDC'E / FB'

Ripresa starter på c. Melodien beveger seg mellom grunntone og kvint, trinnvis og i terssprang. Første frase slutter åpent på kvint, andre frase kadenserer til grunntonen. Toneomfanget i denne delen er på kun en kvint.

Mellom *ripresa* og *stanza* er det et oktavsprang som skaper kontrast. *Piede1* holder seg resiterende på oktaven og e før åpen slutning til d. Dette skiftet av tersskikt, fra g – h – d til g' – e, og i *piede3* g' – e – c, gir inntrykk av et skifte i tonaliteten. Dette gjentas i *piede2*. *Piede3* gjentar *piede1*, bortsett fra at den slutter på kvarten: Dette gir en fallende treklang til c, og

med dette fastslås skiftet til c. Siste *piede* kadenserer derimot i helsslutning til h, og i *voltas* første frase kommer en fallende treklang til g. Siste frase kadenserer tydelig i helsslutning til grunntonen.

Denne *ballata*'en skiller seg ut fra de andre ved at den har g som gruntone. Den beveger seg dessuten «ulogisk» og utypisk ikke bare i tekstens, men også i melodiens form og realisering. Forøvrig er den enkel og syllabisk. Denne sangen finnes i tre andre kilder (se side 31).

2.3.5 *Hodie fit regressus*

Ballata minore, julesang. Dette er en meget kort og enkel melodi i f, og har bare 2 *piedi*. Den har 7 strofer. Tekstens form er symmetrisk :

7a 4b // 7a a / 7a 4b

Melodiens form er også symmetrisk men med en kontrasterende midtdel:

A B // C C / A B

Melodien starter på grunntonen, beveger seg trinnvis og i terssprang og ender i halvslutning til tersen. *Ripresas* andre melodifrase er kort, de fire stavelsene i teksten utgjør nærmest et etterheng i melodien, som en kadens ned til grunntonen.

Stanza starter på tersen, og går trinnvis opp til kvinten og så i halvslutning til ters. *Piede*1 gjentas i *piede*2, bortsett fra en liten rytmeforskjell. *Volta* gjentar *ripresa* nøyaktig.

Hele melodiens toneomfang er på kun en kvint. Den er hovedsakelig syllabisk, med bare korte melismer. Frasene har «bueform». Det eneste som skiller *stanza* fra *ripresa* er at *piedis* melodi holder seg en ters over *ripresas*, og at den resiterer på c'.

Bobbio, f. 334v - 335r
Hodie fit regressus, nr. 5

Ripresa

Ho - di - e fit re - gres - sus ad - pa - tri - am.

Stanza

Ho - di - e splen - dor et lux

re - ful - sit ho - mi - ni - bus

te - ne - bris se - den - ti - bus per gra - ci - am.

Hodie fit regressus
ad patriam.

1. Hodie splendor et lux
refulsit hominibus
tenebris sedentibus
per gratiam. -Hodie.
2. Nam eramus tenebre
ceci sine lumine
lux refulsit hodie
per gratiam. -Hodie.
3. Puer nobis natus est
verus sol exortus est
homo novus factus est
per gratiam. -Hodie.
4. Salus nobis facta est
rex novus et nova lex
verbum caro factum est
per gratiam.
5. Peccatum excluditur
virtus introducitur
cor nostrum extollitur
per gratiam.
6. Exultent apostoli
martyrumque cunei
virgines et monachi
per gratiam. -Hodie.
7. Ergo nostra concio
psallat cum tripudio
nato dei filio
per gratiam. -Hodie.

2.3.6 *Beata es Maria*

Dette er den eneste *ballata*'en med 5 verselinjer i *ripresa*, altså en *ballata stravagante*. Den har 4 *piedi*. Det er en mariasang med 6 strofer, grunntonen er d. Teksten er formet som en dialog, men dette speiler seg ikke i melodien.

Tekstens form:

7a a a a a // 6a 7b 6c 7b / 7a a a

Melodiens form:

ABABC // DEDE / ABC

Denne melodien er lang, men har likevel en karakteristisk form. *Ripresa* beveger seg i den nederste delen av toneomfanget. Den innledes med en stigende ters fra grunntonen, som gjentas en gang. Videre går melodien trinnvis opp til kvint og i halvslutning til f. Andre frase beveger seg også hovedsakelig trinnvis men med fraseslutt til «ledetonen» undersekunden. Disse to frasene gjentas nøyaktig. Siste frase i *ripresa* er en forkortet utgave av den første, men kadenserer i helslutning til grunntonen. Dette gir *ripresa* et selvstendig helhetlig og sluttet preg.

Stanza starter resiterende på oktaven før den med et kvartsprang ned avslutter i halvslutning til f. Videre fortsetter den i stigende trinnvis bevegelse til c' og i fallende ters til åpen slutning. *Piedi* gjentas nøyaktig. *Volta* er forkortet i forhold til *ripresa*, og består kun av *ripresas* tre siste fraser. I kontrast til *ripresa* holder *piedi* seg i det øvre registeret, mellom kvint og oktav. Toneomfanget er typisk: en oktav pluss ledetone. Melodien er hovedsakelig syllabisk, med korte melismer hovedsakelig mot slutten av frasene. Den er preget av gjentatte tersintervaller samt gjentatt rytmisk motiv.

Denne sangen er et godt eksempel på likhet med de italienske *laudi spirituali*, med både melodilikheter og lignende form som *San Domenico beato*. Den har også likhet med *Mariam matrem* fra Llibre Vermell. Den lange formen gjør at den like godt kunne vært kalt *virelai*.

Damilano mener derimot at denne lauden ikke har *ballata*-form. Dette begrunner han med at det i tillegg til det innledende *ripresa* kun er notert *ripresa* etter første strofe i manuskriptet. Han mener Dreves har forvekslet strofenes siste verselinje «beata es maria» med begynnelsen av *ripresa*. Videre har den «[...] ripresa abnorme di cinque versi, stanze di sette, e rima irregolare: il che fa pensare ad una avvenuta manipolazione o ad una creazione del tutto popolare» (Damilano 1963:21). Denne lauden finnes også i et annet manuskript (se side 31).

Bobbio, f. 335r
Beata es Maria, nr. 6

Ripresa

Be - a - ta es Ma - ri - a Vir - go dul - cis et pi - a

can - do - re vin - cens li - li - a et ro - sa si - ne spi - na

san - cto - rum me - lo - di - a.

Stanza

Vir - go Ga - li - le - a Na - za - reth ha - bi - ta - vit

an - ge - lus de - scen - dens sic e - am sa - lu - ta - vit

di - cens A - ve Ma - ri - a Vir - gi - ni - ta - tis vi - a

be - a - ta es Ma - ri - a.

Beata es maria
virgo dulcis et pia
candore vincens lilia
et rosa sine spina
sanctorum melodia.

1. Virgo galilea
nazareth habitavit
angelus descendens
sic eam salutavit
dicens: ave maria
virginitatis via
beata es maria. - Beata.
2. Dominus sit tecum
virgo iam superdicta
super omnes matres
tu benedicta eris
et ventris tui fructus
sit semper benedictus
beata es maria.
3. Angelo respondens
tunc sic ait maria
quomodo hoc fiet
ignoro que sit via
nam virum numquam novi
virginitatem vovi
beata es maria. -

4. Spiritus descendet
in te virgo maria
et virtus divina
cum dulci armonia
cor tuum obumbrabit
totum mundum salvabit
beata es maria.
5. Ecce dei summi
sum humilis ancilla
ut completa fiant
hec tua promissiva
secundum verbum tuum
mittat dilectum suum
in virgine maria.
6. Virgo es serena
tota gracia plena
venieque vena
et tua vox amena
corpusque graciosum
semper est gloriosum
beata es maria.

2.3.7 *Missus baiulus*

Missus baiulus er en mariasang, også denne er formet som en dialog. Grunntonen er f. Også denne har en lang form, *ballata grande* med 4 *piedi*. Den har 6 strofer, hvor første og siste strofe har irregulært rim i 5. og 7. verselinje:

5a 8b 5c 8b // 7a 6d 7e 6d / 5f 8b 5e 8b

Melodiens form:

ABAB' // CDCD / ABAB'

Selv om formen har mange ledd, gir melodien et annet inntrykk. Melodien kan med fordel beskrives med større enheter:

AA' // BB / AA'

Melodien starter på ledetonen e, og den første korte frasen kadenserer til g. Videre beveger melodien seg fra b og i trinnvis bevegelse før den kadenserer til e. Denne sentreringen rundt e og g gir en noe uklar oppfatning av tonaliteten. De to første frasene gjentas i de to neste frasene, men i den siste av disse kadenserer melodien til grunntonen f. Toneomfanget i *ripresa* er på bare en kvint.

Stanza er syllabisk og mye enklere enn *ripresa*, både melodisk og rytmisk. Den bruker samme toneomfanget, men også kvinten c. *Piedi* åpner med et kvintsprang, resiterer på kvinten før den kadenserer til grunntonen. Dette gjentas nøyaktig. *Volta* gjentar også *ripresa* nøyaktig, og slutter dermed i helslutning til grunntonen.

Piedi 2 og 4 bruker tonemateriale fra *ripresa*. Det er med andre ord liten kontrast mellom *ripresa* og *stanza*, men *piedi* skiller seg likevel ut ved at de resiterer på kvinten, som også er melodiens høyeste trinn.

Bobbio, f. 335r - 335v

Missus baiulus, nr. 7

Ripresa



Mis-sus ba - iu - lus Ga-bri-el ver - bi fi - de - lis
ce - lo sa - lu - tat Ma-ri-am sa - cris lo - que - lis.

Stanza



A - ve in - quit an - ge - lus ca - rens om - ni - la - be
ver - bum bo - num nun - ci - ans pan - dit et su - a - ve
ple-na gra - ci - a ve - ni - et Chri - stus de ce - lis
in te ha - bi - tans cre-de tu me - is lo - que - lis.

Missus baiulus

Gabriel verbi fideis

celo salutatur

mariam sacris loquelis

1. ave inquit angelus

carens omni labe

verbum bonum nuncians

pandit et suave

plena gracia

veniet christus de celis

in te habitans

crede tu meis loquelis. Missus

2. Tunc maria respondit

angelo dicenti

qualiter istud erit

mihi asserenti

ignorans virum

tu dicis natum habebis

que devota sum

domino atque fidelis. Missus

- | | |
|---|--|
| <p>3. Marie tunc angelus
noli trepidare
descentet paraclitus
tecum habitare
ex te nascetur
filius dei de celis
jhesus dicetur
crede tu meis loquelis. Missus.</p> <p>4. Ecce ait angelo
respondens maria
dei esse cupio
humilis ancilla
suum filium
Dominus mittat de celis
in ventrem meum
credo iam tuis loquelis</p> | <p>5. Angelus disparuit
et statim marie
uterus intumuit
fulgens omni die
virgo peperit
filium dei de celis
virgo permansit
post partum mater fidelis. Missus.</p> <p>6. Eya mater domini
deum genuisti
angelis et homini
pacem tribuisti
roga pro nobis
dominum virgo fidelis
ut nos vivere
faciat tecum in celis. Missus.</p> |
|---|--|

2.3.8 *Ave Virgo Maria*

Også dette er en Mariasang, og den har 3 strofer. Den er en *ballata grande*, da den har fire verselinjer i *ripresa*. Den har fire *piedi*, 2 par. Teksten er symmetrisk og har alternerende rim:

7a b a b // 8c 7d 8c 7d / 7a b a b

Melodiens form:

ABAB' // CDCD / ABAB'

Dette er et eksempel på at tekstens og melodiens form er like. Grunntonen er d, som melodien både begynner og slutter på. Toneomfanget er en oktav pluss ledetone: (c) d - d'. Den er blandet syllabisk og melismatisk. Melodien er lang, men med enkel form.

Bobbio, f. 335v
Ave virgo Maria, nr. 8

Ripresa

A - ve vir - go — Ma - ri - a. O — Ma - ter — re - dem - tor - ris

que me - ru - i - sti pi - a vas — es - se — sal - va - to - ris.

Stanza

Mi - ro mo - do con - ce - pi - sti per vo - cem an - ge - li - cam

mi - re Chri - stum pe - pe - ri - sti qui gu - ber - nat ma - chi - nam

tu ge - ni - ta — et na - ta es — Chri - sti — ge - ni - to - ris

ip - sum ro - ga — be - a - ta ut — det — si - gnum a - mo - ris.

Ave virgo maria
o mater redemptoris
que meruisti pia
vas esse salvatoris

1. Miro modo concepisti
per vocem angelicam
mire christum peperisti
qui gubernat machinam
tu genitrix et nata
es christi genitoris
ipsum roga beata
ut det signum amoris. - Ave virgo.
2. Ave virgo que portasti
creatorem seculi
ipsum mamillis lactasti
per signum miraculi
tu non es violata
perpulchrum florem floris
sed viscera beata
sunt intacti pudoris. Ave virgo.
3. Per te virgo sunt aperte
ianue celestium
fac a nobis sint reperte
roga tuum filium
ut taliter nos tegat
de nube sui roris
ut ipse nos concedat
gaudere suis bonis. - Ave virgo.

Ripresa åpner med det karakteristiske kvintintervallet fra grunntonen og opp til kvinten. Dette er typisk for en rekke tilsvarende d-melodier (Dürer 1996). Videre blir melodien liggende på kvinten fram til sluttformelen, hvor den avslutter på grunntonen. Neste frase holder seg innen samme toneomfang, men benytter også ledetonen c før den slutter på andretrinn. Andre del av *ripresa* gjentar første del, men med helslutning i siste frase. Dette gir *ripresa* en sluttet form.

Piede1 starter kontrasterende på c' og holder seg innen kvarten a - d', med andre ord ovenfor *ripresas* toneomfang. Frasen slutter åpent på a. Både det at *piedi* holder seg på a og c og at frasen slutter på kvint, er ifølge Dürer typisk for melodier i d. *Piede2* starter på f, danner en overgang ned igjen til grunntonen og benytter dermed hele melodiens toneomfang. Denne bruker tonemateriale fra *ripresas* andre frase, noe som skaper større helhet mellom *ripresa* og *stanza*. *Piedi* gjentas nøyaktig. Disse er hovedsakelig syllabiske, i motsetning til *ripresa*, som er mer melismatisk, med melismer på opptil 5 toner. *Volta* gjentar *ripresa* nøyaktig.

Karakteristisk er også *ripresas* åpen- og lukket slutning, noe som gir følelse av både artikulert form og framdrift i melodien. Samtidig understreker det tekstens form. Den forholdsvis lange formen og *ouvert/clos*-slutning i *ripresa* er typiske trekk i *virelai*.

Denne melodien har likhet med nr 6, Beata es Maria samt *Ave verum corpus natum* fra Palma, både i melodiform og -forløp. I alle disse har det lange refrenget og *volta* en selvstendig, helhetlig sluttet form. Den har også melodisk likhet med *Mariam matrem*, kanskje mest i *piedi*. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

2.3.9 *Maria que deum paris*

Også denne er en *ballata minore* med to *piedi*. Mariasang. 3 strofer. Grunntonen er f. Den har såkalt *Stabat Mater*-form:

8a 7b // 8 a a / 8a 7b

Melodiens form:

AB // A'A' / CB

Bobbio, f. 335v - 336r
 Maria que deum paris, nr. 9

Ripresa

Ma - ri - a que de - um pa - ris.

a - ve ple - na gra - ci - a.

Stanza

A - ve Vir - go stel - la ma - ris

di - gni - ta tis sin - gu - la - ris

que per ru - bum de - si - gna - ris

non pas - sum in - cen - di - a.

Maria que deum paris
 ave plena gracia.

1. Ave virgo stella maris
 dignitatis singularis
 que per rubum designaris
 non passum incendia – Maria que
 deum.
2. Imperatrix paradisi
 redde bonum quod amisi
 pro peccato quod comisi
 inobedientia. - Maria que deum.
3. O genitrix digna dei
 per quam restaurantur rei
 miserere peccatori
 solita clementia. - Maria que deum.

Grunntonen er f. Toneomfanget er på en oktav, fra c – c', altså med grunntonen i midten.

Melodien har et avvikende melodisk forløp, den skiller seg ut fra de andre i samlingen ved utydelig melodisk form. Alle frasene bruker her samme melodimateriale, bare med forskjellig

tonehøyde ved starten av frasene: De starter trinnvist stigende fra f, a eller c. På den tredje siste stavelsen av hver verselinje «lander» melodien på a. Før dette er melodien kun syllabisk. Fra a kadenserer de med samme melodiforløp, og med melismer på fire til fem toner, ned til grunntonen. I *ripresas* første frase kadenserer melodien først til grunntonen, men gjentar siste del av kadensen og avslutter frasen på underkvarten. Dette gir melodien et formel-aktig, dvelende preg. Det samme gjør de mange melodiske gjentakelsene med bare små rytmiske variasjoner. Det er likevel flere trekk som er typiske for *ballata*-melodiene: *piedi* er like og holder seg innledningsvis i øvre del av toneomfanget. *Ripresa* og *volta* har først åpen, deretter lukket slutning, i motsetning til *piedi*, som begge går i helslutning.

2.3.10 *Nos dignare te laudare*

Dette er en *ballata grande* med 4 *piedi*. Det er en Mariasang, og den har 4 strofer. *Ripresa* er bare indikert før første og etter siste strofe i manuskriptet. Teksten veksler mellom 8 og 6 stavelser i *ripresa* og 7 og 6 stavelser i *piedi*, og har irregulær repetisjon av *ripresa*:

8a 6b 8c 6b // 7d 6e 7d 6e / 8e 6b 8e 6b

Musikkens form er derimot regulær:

ABAC // DD' DD' / ABAC

Grunntonen er f, toneomfanget er på en oktav med ledetone, (e) f - f'. *Ripresa* starter på kvinten c, beveger seg trinnvis nedover og kadenserer til g. Andre verselinje slutter åpent på a. Tredje verselinje gjentar den første. Siste verselinje åpner på b, bruker deler av melodien i første frase, men kadenserer i helslutning til f. Melodien beveger seg ikke over kvint. *Piede1* starter ovenfor *ripresas* toneomfang, på tonen d, og går trinnvis stigende opp til f. Dette skaper kontrast til *ripresa*. Videre holder den seg hovedsakelig på oktaven før den kadenserer nedover med melismer på 3 - 5 toner til kvinten. *Piede2* har lik åpning, men melodilinja er noe forkortet. *Piedi* gjentas nøyaktig, alle *piedi* slutter dermed åpent på kvinten. *Volta* gjentar *ripresas* melodi nøyaktig.

Bobbio, f. 336r
 Nos dignare te laudare, nr. 10

Ripresa



Nos di - gna - re te — lau - da - re Vir-go que — fi - li - um
 dum tu - li - sti pe - pe - ri - sti sa - lu - tem om - ni - um.

Stanza



A-ve ple - na gra - ci - a ³ ce-li- tus in - fu ³ - sa
 cu-ius sunt pre - co - ni - a ³ per or- bem dif- fu ³ - sa
 quo te - ne - tur mens — con- fu - sa lu- e fla - gi- ci - um
 a - pud Chri- stum nos — ex - cu - sa quem scis pro pi - ci - um.

Nos dignare – te laudare
 virgo que filium
 dum tulisti – peperisti
 salutem omnium.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Ave plena gracia
 celitus infusa
 cuius sunt preconia
 per orbem diffusa
 quo tenetur mens confusa
 lue flagicium
 apud christum nos excusa
 quem scis propicium. -</p> | <p>3. Ceterarum virginum
 princeps et regina
 nos de valle criminum
 transfer ad divina
 aurem precibus inclina
 spes invocantium
 ad iuvandum nos festina
 mundi refugium. -</p> |
| <p>2. Benedictionibus
 affluens puella
 funde cecis mentibus
 lucem clara stella
 vernans ubertate cella
 datura precium
 quo solvatur a procella
 mens pereuntium. -</p> | <p>4. Dominarum speculum
 graciis abunda
 caritatis vinculum
 rosa rubicunda
 dulci prole tu fecunda
 candoris lilium
 nos ad loca fer iucunda
 sacrarum sedium. Nos dignare.</p> |

Mens *ripresa* hovedsakelig er syllabisk, er *piedi* mer melismatisk. Toneomfanget i *piedi* ligger høyere enn i *ripresa*. Melodien beveger seg kun trinnvis og i kvartsprang. Melismene er konsentrert mot sluttformlene i hver melodifrase, både i *ripresa* og i *stanza*. Dette gir melodien en tydelig strukturert form, ved at melodien vektlegger tekstens form: kadenser i melodien, rim i teksten. Alle *piedi* slutter på kvintplanet, noe som gir melodien en følelse av framdrift. *Ripresas* melodi har i seg selv en sluttet form: først åpen slutning, så halvslutning, åpen slutning igjen og til slutt helslutning. Som helhet viser melodien seg klart symmetrisk oppbygd, med tydelig kontrast i midtdelen. Den er en forholdsvis lang men likevel enkel melodi.

2.3.11 *Regina iusticie*

Ballata minore med to *piedi*. Den er en mariasang, og har 11 strofer. Damilano påpeker at det i denne lauden ikke er indikert noe repetisjon av *ripresa* i manuskriptet. Melodien har toneomfang c – c' med f som grunntone, i likhet med nr. 9, *Maria que Deum paris*.

Tekstens form:

7a a // 8b b / 8b 3a

Melodiens form:

AB // C C' / A B'

Ripresa starter på grunntonen f, beveger seg opp til a før den kadenserer ned til underkvarten c. Andre frase går i helslutning til f. *Stanza* starter fra tersen a, holder seg i det øvre registeret, før den kadenserer til g. *Piede2* starter på samme måte, kadenserer litt anderledes, men fortsatt til g. *Volta* gjentar hovedsakelig *ripresas* første frase, men med en fortettet rytme. Til slutt i denne siste frasen er det i teksten et «*hodie*», som gjentar melodien fra *ripresas* «*hodie*». Melodisk fungerer dette ikke som en egen frase, bare som en kadens til grunntonen. Alle strofene avslutter teksten med «*hodie*», på samme måte som *Verbum caro factum est* avslutter alle strofene med «*de virgine Maria*».

Volta har i praksis bare én melodifrase, noe som gir melodien en assymetrisk form.

Bobbio, f. 336r - 336v
Regina iusticie, nr. 11

Re - gi - na iu - sti - ci - e

a - diu - va_____ nos ho - di - e.

In hac di - e_____ glo - ri - o - sa

na - sci - tur de_____ spi - nis ro - sa

pul - chra ni - mis et for - mo - sa ho - di - e.

Regina iusticie
adiuva nos hodie.

1. In hac die gloriosa
nascitur de spinis rosa
pulchra nimis et formosa
hodie.
2. Ante partum virgo erat
et post partum perseverat
ipsa nobis opem ferat
hodie.
3. Bene illa sola mater
nullus quam cognovit pater
per quam serpens victus iacet
hodie.
4. Jube domne dicat leta
voce lector iam impleta
sunt que dixerat propheta
hodie.
5. Ergo mater casta pia
dei genitrix maria
inter feminasque prima
hodie.
6. Velut lilium cum spina
inter filias amica
pulchra rosa maragrita
hodie.
7. Tu per angelum es docta
regi nostro facta porta
stella maris salus nostra
hodie.
8. Consecrata es regina
benedicta tua vita
te collaudant astra cuncta
hodie.
9. Pulchra nimis et decora
tuum natum semper ora
perfulgens lucis aurora
hodie.
10. O maria flos sanctarum
et decus ecclesiarum
et honos patriacharum
hodie.
11. Te virgo nunc adoramus
mirum festum celebramus
ut cum sanctis gaudeamus
hodie.

2.3.12 *Tu nobis des hodie gaudium*

Bobbio, f. 336v

Tu nobis des hodie gaudium, nr. 12

Stanza

Tu no - bis des ho - di - e gau - di - um

que. su - pe - ras can - do - re li - li - um.

Ripresa

A - ve ma - ris stel - la ce - li re - gi - na

at - que sa - lus no - stra et me - di - ci - na

pre - ci - bus no - stris au - res in - cli - na

mun - dum re - de - mi - sti per fi - li - um.

Tu nobis des hodie gaudium
que superas candore lilium.

1. Ave maris stella celi regina
atque salus nostra et medicina
precibus nostris aures inclina
mundum redemisti per filium. - Tu
nobis.
2. Ade de peccato nos liberasti
cum in utero christum portasti
per quem salutem mundo donasti
mundum redemisti per filium. - Tu
nobis.
3. Ante pedes christi prostrata iaces
ipsum exorans et numquam taces
ut nos non relinquit contumaces
mundum redemisti per filium. - Tu
nobis.

Tonearten er d. Dette er et eksempel på en svært enkel melodi. Den er en mariasang, og har kun 3 strofer. Den metriske formen er *ballata minore* med to *piedi*, med nøyaktig rim:

10 a a // 11 b b / 10 b a

Den melodiske formen er hovedsakelig symmetrisk, men *volta* er forkortet melodisk. Melodiens form er slik:

A B // C C / A D

Melodien er stort sett syllabisk. Toneomfanget er hovedsakelig en kvint fra grunntonen, men c og h benyttes også. *Ripresa* starter på d og beveger seg mellom ledetonen c og kvint før den kadenserer åpent til a. Neste frase fortsetter fra a og kadenserer i helslutning til grunntonen nedom undersekunden. Dette er en vanlig kadens både i hel- og halvslutninger.

*Piede*1 starter også på grunntonen. Den beveger seg trinnvist oppover, men holder seg rundt ters før den kadenserer ned til grunntonen igjen, trinnvis i bueform. *Piede* gjentas nøyaktig. Melodien beveger seg hovedsakelig trinnvis, med unntak av et par ters- og kvartsprang. Det er ingen tydelig kontrast mellom *ripresa* og *stanza*. Dette er den eneste av sangene i Bobbio, som ikke har et resiterende preg i *piedi*. Alle de andre resiterer på eller rundt kvint eller oktav, ofte ovenfor eller i øvre del av *ripresas* toneomfang. *Volta* starter som *ripresa*, første frase er lik. Andre frase, derimot, bruker samme tonemateriale, men er melodisk forkortet i forhold til *ripresa*. Den kadenserer i helslutning til grunntonen d.

Damilano foreslår b for h, men dette er ikke notert i manuskriptet.

2.3.13 *Vernans rosa*

Ballata stravagante, med 6 verselinjer i *ripresa*. Mariasang. Det er ikke noen indikasjon på gjentakelse av *ripresa* før andre strofe. Dette er den siste sangen og teksten til denne er ikke komplett, den er avbrutt midt i andre strofe – eller tredje strofe hvis man setter den opp som *sekvens*. Damilano viser til et annet manuskript hvor den finnes med flere strofer. Der skal det være indikert regelmessig *ripresa*.

Bobbio, f. 336v
Vernans rosa, nr. 13

Ver - nans ro - sa spes hu - mi - li - um pro - pi - ci - a

spe - ci - o - sa su - me cor - di - um pre - co - ni - a.

lu - gi vo - ce cum ju - bi - lo clan - gat ce - tus

hic mo - du - lo cum or - ga - no sem per le - tus

nunc lau - dum me - los al - mi - pho - nan - do,

tri - pur - di - an - do sym - pho - ni - a

con scen - dat ce - los ma - trem lau - dan - do

ac ve - ne - ran - do, me - lo - di - a.

Tekstens form er:

4a 5b 4a / 4a 5b 4a // 8c 4d 8c 4d / 5d c c 4a / 5d c c 4a

Denne *lauda* er nøye beskrevet av flere forskere, grunnet den spesielle likheten med *sekvens*. Vecchi setter teksten⁵ opp som *sekvens* og viser hvordan det første paret utgjør *ripresa* og de to neste parene *stanza*:

<i>Ripresa.</i>	<i>Stanza.</i>	<i>Stanza.</i>
a. Vernans rosa, spes humilium propicia;	1a. Iugi voce cum iubilo clangat cetus,	3a. Pange lingua fidelium alleluia celi turma concivium cum sophia pan...
b. Speciosa sumens cordium preconia;	1b. Hic modulo cum organo semper letus.	
	2a. Nunc laudum melos almiphonando tripudiando symphònia	
	2b. Conscendat celos matrem laudando ac venerando melòdia.	

Han beskriver videre det uvanlige oppsettet. Slutten på hver verselinje i det som fungerer som *volta* (symphònia – melòdia) rimer med *ripresa* (propicia – preconia), ikke bare i tekst men gjentar også *ripresas* melodi. Dette er typisk for *ballata*-formen.

Melodiens form er:

AA // BBCA"CA"

Damilano sier «[...] ha disposizione sticometrica di tipo sequenziale. Infatti sotto la precisa denominazione di «sequentia» s'incontra, con testo e melodia identici, nel ms.

Magliabechiano II-I-212 di Firenze» (Damilano 1963:21). I Bobbio er det ikke indikert noen gjentakelse av det innledende *ripresa*, i motsetning til i ms. Magliabechiano II-I-212 (Banco

5 Damilano viser til at Vecchi gjør en rekke feil i teksten (Damilano 1963:22), propitia istedenfor propicia, ac istedenfor hic, iubilo istedenfor organo, etc. Jeg følger Damilanos rettelser her.

Rari 19) hvor dette skal være indikert. Også Diederichs trekker i denne sammenheng fram formale likheter mellom *sekvens* og *ballata* (Diederichs 1986).

Melodien har bare to linjer i *ripresa* selv om teksten viser noe annet. Melodisk kan den dermed med fordel beskrives om en *ballata minore* med 4 *piedi*. *Ripresa* består av to like deler, de begynner på d men avslutter på grunntonen c. *Stanza* starter kontrasterende i øvre del av toneomfanget, og beveger seg rundt c, oktaven. *Piedi* 1 og 2 slutter på kvinten g. Det neste paret *piedi* viser tydelig likheter med *sekvens*, da verse- og melodilinjene er lengre og anderledes oppbygd enn forventet i forhold til *ballata*formen. Melodien består av et bue-motiv som gjentas i synkende tonehøyde og ender på grunntonen. Det er likevel verdt å merke seg at andre halvdel av siste frase («*ac venerando, melodia*») tilsvarer siste del av *ripresa*. Dermed må den kunne sies å være innenfor *ballata*formen. Dette er et eksempel på hvordan *ballata*formen lett kan tilpasses de aktuelle «behov».

2.4 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg beskrevet de 13 latinske *laudi* fra manuskriptet Torino, Bibl. Naz. F.I.4, med hovedvekt på formen og det melodiske forløpet. Melodiforløpet tilsvarer i stor grad *ballata*formen. Sangene er hovedsakelig syllabiske, men har ofte korte melismer mot slutten av frasene, gjerne i selve kadensen. Dette forsterker oppfattelsen av formen, rim i teksten følges av kadens i melodien. Tonaliteten er enkel og tydelig i de fleste tonearter, de eneste som skiller seg ut i denne sammenhengen er melodien i g, nr. 4, *Felix est egressio* og nr. 7, *Missus baiulis*. Alle sangene untatt nr. 12 har kontrast mellom *ripresa* og *stanza*. Nr. 12, *Tu nobis des hodie gaudium* har ingen slik kontrast, hverken i toneomfang eller resiterende midtdel.

Alle sangene har melodisk repetisjon i *volta*, men i større eller mindre grad. 8 av melodiene har nøyaktig repetisjon av *ripresa* i *volta*. Alle de andre har lik avslutning i siste del av *ripresa*, i noen tilfeller hele melodilinjene, i andre bare selve sluttformelen. Det er i alt fem sanger i d, seks i f og én i g og c. Sangene i d og f fremstår som de mest typiske i både form og melodi.

Alle har *ballata*form, men to av sangene skiller seg likevel noe ut. Dette er nr 9, *Maria que deum paris* og nr 13, *Vernans Rosa*. Selv om disse har en utypisk form er de likevel innenfor det tredelte *ballata*skjemaet med både *ripresa*, *piedi* og *volta*. Omarbeidelser av nærtliggende former ser ut til å ha vært en vanlig komposisjonsteknikk. Dette er ikke minst nr 2, *Verbum caro factum est* og nr 3, *Hodie lux orta est* eksempler på, som beskrevet i neste kapittel.

Del 3: Bobbiosangene i europeisk kontekst

3.1 Sammenligning

Det er påfallende at sangene i kildene beskrevet ovenfor har lignende form. Også det melodiske forløpet har i mange tilfeller store likheter. For å vise dette vil jeg sammenligne noen av sangene brukt som eksempel i kapittel 1.1 med noen av sangene fra Bobbio.

3.1.1 *San Domenico beato*, *Lauda Spirituale*

Den italienske *laudaen* *San Domenico beato* (side 8) fra begynnelsen av 1300-tallet har helgenen San Domenico som emne. Den har en forholdsvis enkel melodi, hovedsakelig syllabisk. Den har tredelt *ripresa*, og kalles dermed en *ballata mezzana*. Den har tre *piedi*.

Ripresa begynner på grunntonen d. Melodien gjentar intervallet grunntone – ters to ganger, hvorpå den stiger til kvinten ved fraseslutt, i halvslutning. I andre linje stiger den trinnvis til oktaven, og har dermed benyttet alle tonene i toneomfanget: en oktav. Også denne frasen slutter med halvslutning, på kvinten. Tredje linje i *ripresa* holder seg på samme måte som første rundt grunntone, ters og kvint, men kadenserer ned til grunntonen.

Piede1 starter med intervallet grunntone – kvint. Melodien holder seg resiterende på og rundt a hele første frase før den kadenserer i halvslutning fra c' tilbake til kvinten a. Andre *piede* gjentar dette, med en liten variasjon for å tilpasse melodien til teksten. I begge disse er c' betonet som første og høyeste tone i sluttmelismen, og melodien går nedom undersekunden før slutt-tonen. Kvintintervallet d – a gjentas i begynnelsen av hver *piedefrase*, også i den tredje. Denne siste er derimot litt mer melismatisk enn de to foregående, men senterer også her rundt kvinten, før melodien gjentar tersintervallet f – d to ganger og kadenserer i helslutning til grunntonen.

Volta gjentar *ripresa* nøyaktig, med unntak av en ekstra tone i første frase, for å passe den til antall stavelser i teksten på samme måte som i *piede2*, samt en enkel tonevariasjon i andre frase. Melodiens form er symmetrisk:

ABA' // CCD / ABA'

En av sangene fra Bobbio som har likheter med denne, er mariasangen *Tu nobis*. Disse har samme toneart, og begge er hovedsakelig syllabiske. Tekstens form er symmetrisk i rimskjemaet, men har varierende antall stavelser:

8a 7b 11c // 13d 12d 11d / 9a 7b 11c

Begge melodiene begynner på grunntonen. De beveger seg via tersen opp til kvinten, *San Domenico beato* bruker treklangen i ters- og kvintintervaller, mens *Tu nobis* er mer trinnvis og benytter den lave ledetonen. I begge sangene har *ripresa* en klar bevegelse fra grunntone til kvint i første halvdel, og tilbake til grunntonen i siste del. *Stanza* har i *San Domenico beato* et resitativisk preg, med gjentatte toner i begynnelsen, og kadenser mot fraseslutt. Dette passer bra med tekstens uregelmessige utforming. Denne tilpassingen sees tydelig i begynnelsen til andre *piede*, hvor «resitativtonen» gjentas tre ganger i stedet for fire, som i første *piede*. Også *Tu nobis* varierer melodien for å passe den til teksten, i begynnelsen av *volta*. *Tu nobis* har en enkel bueform i *piedis* melodi. Dette er ikke like tydelig i *San Domenico beato*, men en bevegelse grunntone – kvint – grunntone brukes også her, når *stanza* sees under ett. Kadensene er forskjellige. I *Tu nobis* går alle kadensene til grunntonen nedom ledetonen mens *San Domenico beato* alltid benytter tersintervallet før grunntonen ved helslutning. *Tu nobis* har ingen sentrering på enkelttoner, som *San Domenico beato* har. Ingen av disse to d-melodiene har kontrast i toneomfanget mellom *ripresa* og *stanza*.

3.1.2 *Fulget hodie*, Aosta

Fulget hodie (side 10) er en *ballata grande*, med fire *piedi*. Grunntonen er f, og melodiomfanget er f – g'. *Ripresa* starter på kvinten c' og består bare av et kort motiv: c' – c' – c' – d' – c'. Dette lille motivet brukes gjennom hele sangen, både i *ripresa* og i *stanza*. Andre melodilinje starter også fra c', går trinnvist ned til grunntonen men kadenserer åpent til a. Deretter gjentas disse to linjene, men denne gangen kadenserer melodien i lukket slutning til grunntonen.

Stanza starter også på kvint, med en variant av motivet fra *ripresa*. Nå går melodilinen derimot opp til oktaven. Andre *piede* fortsetter fra f' opp til g' og kadenserer ned til kvint.

Disse to *piedi* gjentas nøyaktig, og dermed beveger denne delen seg kun i den øvre delen av toneomfanget, i motsetning til *ripresa*, som ikke beveger seg over d'. *Volta* starter likt som *ripresa*, er hovedsakelig lik denne, men er noe variert: alle melodilinjene i *volta* slutter på a, bortsett fra den siste, som kadenserer til grunntonen. Den kan likevel sies å ha den overhengende ABA-formen med kontrast og gjentakelse:

ABAB' // CDCD / A'B"A"B'

Tekstens form er symmetrisk og med forholdsvis korte verselinjer:

5a 6b 5a 6b // 7c a c a / 7 c a 5a 6b

En av sangene fra Bobbio som også har f som grunntone er *Nos dignare te laudare*. Toneomfanget er på en oktav i begge, men mens *Nos dignare te laudare* også bruker undersekunden, bruker *Fulget hodie* også sekunden over oktaven. *Fulget hodie* er utelukkende syllabisk, mens *Nos dignare te laudare* har en del melismer mot slutten av melodilinjene. Begge har fire verselinjer i *ripresa*, men *Fulget hodie* har kortere verselinjer. Begge starter melodien på kvinten c. *Ripresa* i *Nos dignare te laudare* beveger seg hovedsakelig trinnvist i den nedre delen av toneomfanget. Andre og fjerde linje går i halv- og helslutning.

Begge disse sangene har kontrast mellom *ripresa* og *stanza*. I *Fulget hodie* består kontrasten hovedsakelig av at *piedi* bruker det øvre toneomfanget, c' – g'. Den kadenserer til f' i første og tredje *piedi*, og til c' i andre og tredje. Også *Nos dignare te laudare* bruker det øvre toneomfanget, men her kadenserer alle *piedi* til c'. Her er *piedi* også mer melismatisk. Mens *Nos dignare te laudare* bruker oktaven som «resitativtone» med bueform i hver *piede*, har *Fulget hodie* en todelt oppbygning, hvor annenhver *piede* har stigende og synkende bevegelse. Disse to har lik overhengende form, de starter fra samme tone, har like trekk i melodiforløpet, og kadenserer hovedsakelig til samme toner.

Språket i *Fulget hodie* er blandet latin og gammelfransk. En slik blanding av to språk i samme strofe eller forskjellig språk i strofe og refreng forekommer ikke i Bobbio. Dette sees derimot i *carols*, hvor refrenget, *burden*, gjerne bruker fraser fra liturgien. I de latinske sangene fra Limoges er det også blandet språk.

3.1.3 *Ave verum corpus*, Palma

Ave verum corpus (side 16) starter med et kvintsprang opp fra grunntonen d. Videre beveger første melodilinje seg trinnvist og i terssprang i nesten hele toneomfanget før den går i halvslutning til e. Andre melodilinje i *ripresa* holder seg derimot i den nedre delen av toneomfanget og går i helslutning til grunntonen.

Stanza starter kontrasterende på oktaven. Melodien beveger seg deretter hovedsakelig trinnvist i den øvre delen av toneomfanget, men kadenserer ned til e. Deretter gjentas *ripresas* andre melodilinje nøyaktig, som *piede*². Videre følger to korte verselinjer, med hver sin lange melisme, på henholdsvis 7 og 9 toner. Disse beveger seg trinnvist i et toneomfang begrenset til en kvint pluss undersekund, den første avslutter med en fallende kvint, den andre avslutter åpent på e. Til slutt gjentas *ripresas* andre melodilinje nøyaktig.

Ave verum corpus skiller seg dermed noe ut i formen. Den har ikke regulær *ballata*-form:

AB // CB / DD'B'

To av *ballata*ene i Bobbio gjentar også deler av *ripresa* i *stanza*. Dette gjelder *Natus est nobis* og *Maria que deum parit*. Siden den overhengende formen i *Ave verum corpus* er tredelt med kontrast i midtdelen og en gjentakelse til slutt, så den kan likevel sies å være *ballata*.

Realiseringen av melodien er derimot typisk for *ballata*: todelt *ripresa* med åpen og lukket slutning, en kontrasterende midtdel som først beveger seg i toneomfangets øvre del, deretter i hele toneomfanget, og til slutt en gjentakelse av *ripresas* siste del, som dermed fungerer som *volta*. *Ave virgo Maria*s melisme i *volta* skiller seg ut fra Bobbios melodier, hvor melismer på over fem toner ikke finnes. Slike form- og melodi-uregelmessigheter er det likevel flere andre eksempler på, blandt annet i *Vernans rosa*, som er en sekvens anlagt som en *ballata*. *Ave verum* er også opprinnelig en sekvens.

Også *Ave virgo Maria* fra Bobbio åpner med kvintspranget fra d til a. *Ripresa* er lenger, med 4 verselinjer i motsetning til *Ave verum*s to linjer. *Ave verum* har først halv- og så helslutning i *ripresa*, det samme har *Ave virgo Maria*. Begge har dermed en selvstendig sluttet form.

Ave virgo Maria har fire verselinjer også i *stanza*. I likhet med *Ave verum* begynner *piedi* kontrasterende, men på septimen. Også her er oktaven *piedes* høyeste tone, men melodilinjene går ikke lenger ned enn til a, som den også kadenserer til. Neste *piede* bruker i likhet med *Ave virgo Maria* toneomfangets nedre del, og kadenserer ned til grunntonen. Også denne er forholdsvis melismerik, men hovedsakelig i *ripresa*. I mange av Bobbiosangene er melismene konsentrert mot slutten av melodilinjene. Det er de ikke i *Ave virgo Maria*, også i *Ave verum* er det melismer uavhengig av sluttformlene.

3.1.4 *Mariam matrem*, Llibre Vermell

Mariam matrem (side 15) er en trestemt *virelai/ballata*, med 4 verselinjer i *ripresa*. Her gjennomgår jeg bare melodistemmen. Melodiens form er symmetrisk:

ABAB' // CDCD / ABAB'

Ripresa begynner med et terssprang opp fra grunntonen d og går trinnvist videre til a. Fra melodilinjens høyeste tone c', beveger melodien seg trinnvist nedover med melismer og kadenserer via undersekunden til d. Deretter følger en kortere melodilinj, hovedsakelig trinnvis og i den nederste delen av toneomfanget. Denne går i helslutning, på undersekunden c. Videre gjentas første og andre melodilinj, denne gang i helslutning til grunntonen. *Ripresa* får dermed en selvstendig, sluttet form.

Stanza starter på kvinten a, men går rett videre til oktaven d'. Deretter beveger melodien seg hovedsakelig trinnvist, begrenset til den øvre delen av toneomfanget, d' – g. Dette gjelder også neste *piede*. *Piede1* og *piede2* gjentas nøyaktig, og alle *piedi* slutter åpent på a. *Volta* er en nøyaktig gjentakelse av *ripresa*, med unntak av den første tonen som danner en overgang mellom *piedi* og *volta*.

Beata es Maria fra Bobbio, med samme grunntone, har en lignende form og melodiforløp. Begge er mariasanger. *Beata es Maria* starter likt som *Mariam matrem*, med en stigende ters, men gjentar denne før den går videre til a. Mens *Mariam matrem* kadenserer til grunntonen i første verselinje, går *Beata es Maria* til f. I andre melodilinj kadenserer begge derimot i halvslutning til ledetonen c. Disse to melodilinjene gjentas i begge. Men mens *Mariam*

matrem går i helslutning til grunntonen, har *Beata es Maria* en ekstra verselinje hvor melodien er en forkortet variant av de to første linjene. Dette kan virke som en tilpasning til teksten, som er uvanlig lang: *ballata stravagante*.

I begge disse sangene betoner første og tredje *piedi* sangens høyeste tone, d', deretter har begge en fallende kvart fra oktav til kvint. *Beata es Maria* resiterer på d', det gjør ikke *Mariam matrem*. Andre og fjerde *piedi* ligner også melodisk, begge med en fallende ters fra c' til kvinten a som siste toner i frasen. Alle *piedi* holder seg i den øvre delen av toneomfanget.

Volta er regulær i *Mariam matrem*, i *Beata es Maria* er den forkortet i forhold til *ripresa*, men ellers lik.

3.1.5 Oppsummering

Alle disse sangene som jeg har gjennomgått i dette kapittelet har grunnleggende likhetstrekk. Først og fremst gjelder det formen, som er *ballata/virelai*. Men sangene har også likheter i realiseringen av melodien i forhold til formen, samt melodiske likheter.

Flere av melodiene i d betoner kvintintervallet i innledningen til *ripresa*. *Ave virgo Maria* og *Ave verum* åpner med kvint, mens *San Domenico beato*, *Beata es Maria* og *Mariam matrem* bruker tersspranget før de går videre til kvint:



San Domenico beato bruker dessuten kvintintervallet fra grunntonen til a i innledningen til alle *piedi*.

Også i *piedi* er det eksempler på melodiske likheter, her gjengitt hele eller begynnelsen av første *piede* i fire av melodiene:



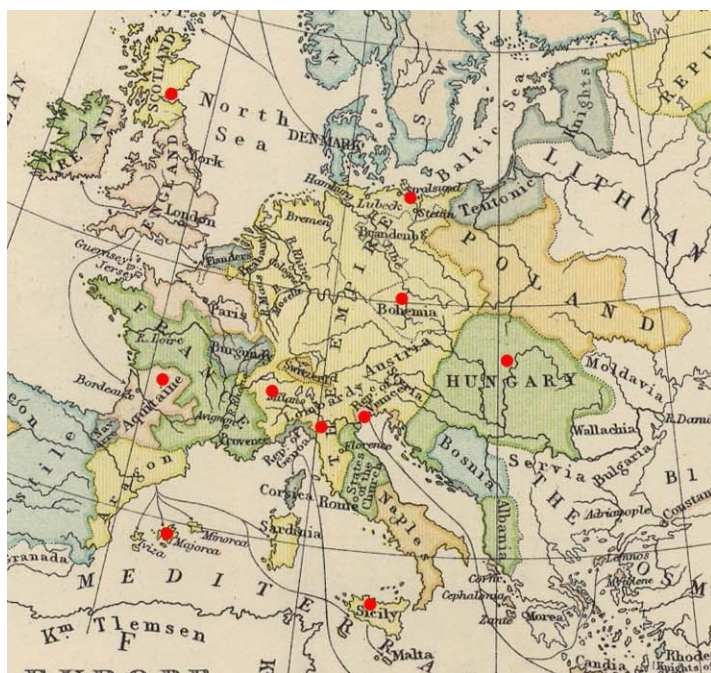
Refrenget i disse sangene har en helhetlig, sluttet form, ofte først med åpen, deretter lukket slutning. De fleste har en symmetrisk form med nøyaktig gjentakelse av *ripresa* etter *piedi*, men det er også unntak fra dette, som i *Tu nobis*, *Fulget hodie* og *Ave verum corpus*. I mange av sangene er det kontrast i toneomfanget mellom *ripresa* og *piedi*. Men mens *piedi* i noen tilfeller, som *Beata es Maria* og *Mariam matrem* kun beveger seg i det øvre toneomfanget, bruker andre, som *Ave virgo Maria* og *Ave verum corpus*, hele tonematerialet i *piedi*.

Flere av sangene har forholdsvis lang form, med 4 eller 5 linjer i *ripresa* og fire *piedi*, som *Beata es Maria*, *Ave virgo Maria* og *Mariam matrem*. Disse kan dermed like gjerne kalles *virelai* som *ballata*. De fleste av Bobbiosangene har derimot en kortere form, som *Tu nobis* og *laudaen San Domenico beato*.

3.2 Sangen *Verbum caro factum est* i flere kilder

I det foregående kapittelet viste jeg eksempler på likheter mellom sanger fra forskjellige manuskripter. Dette gjorde jeg ved å velge ut sanger jeg mener det er meningsfylt å sammenligne. I tillegg til likhetene mellom disse, er det ett eksempel som viser en konkret sammenheng mellom flere av manuskriptene beskrevet i kapittel 1.1. og Bobbiomanuskriptet. Dette gjelder sangen *Verbum caro factum est*.

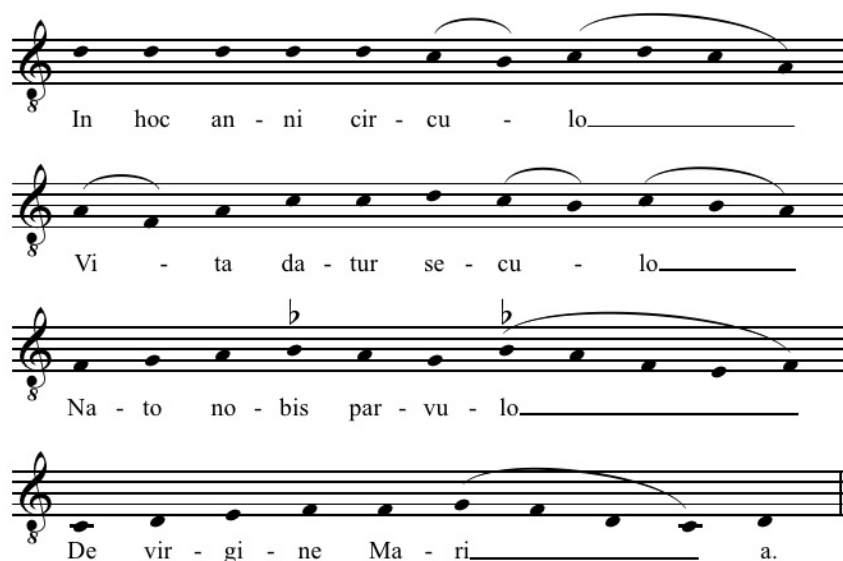
Sangen *Verbum caro factum est*, nr. 2 av de latinske *laudi* i Bobbio, har vært meget utbredt: Den finnes i en rekke manuskripter og tidlige trykte bøker, over en periode på flere hundre år. Damilano mener den må ha vært svært populær: «La fortuna di questo componimento fu straordinaria nel medioevo. È difficile trovare sillogi laudistiche che non lo contengano» (Damilano 1963:24). Den har forskjellige former og opptrer i forskjellige sammenhenger: monofone, polyfone og som forskjellige typer *contrafacta*.



Manuskripter og trykte bøker som inneholder den latinske sangen *Verbum caro factum est* i perioden ca. 1100 – 1600.

I den tidligste kjente nedtegnelsen finner vi den som en *conductus*, i det eldste av de kjente st. Martial-tropene, Bibliothèque Nationale fonds latin 1139, i Paris. Dette manuskriptet er skrevet i St. Martial-klosteret ved Limoges i Frankrike. På blad 48r står *In hoc anni circulo* (Julian 1957:1216), notert med melodi. Den har 19 strofer, vekslende mellom latinsk (8 strofer) og provensalsk (11 strofer). Den er datert til ca år 1100 (Hughes 1974:39).

Paris, BN 1139, f. 48r
ca. 1100



Teksten har fire verselinjer: 7x 7x 7x 7y

In hoc anni circulo
Vita datur seculo
Nato nobis parvulo
De virgine Maria.

Provensalsk: Mei amic e mei fiel,
laisa<t> estar lo gaze<l>.
<a>prendet u so noel
De vir<gine Maria.>

Toneomfanget er på en oktav pluss ledetone. De to første linjene holder seg i øvre del av registeret og slutter på kvint. Tredje linje beveger seg rundt tersen, siste i det nedre toneomfanget og avslutter på grunntonen d. Alle frasene har melisme i fraseslutt. Den siste frasen har samme tekst i alle strofene og fungerer som et «hale-refreng», som ettersleng. Strofen har en helhetlig, sluttet form. Det er ingen melodisk gjentakelse innen strofen:

ABCD

Rundt 50 år senere, i manuskriptet Madrid 289, finner vi den samme sangen (Hiley 1981). Manuskriptet er skrevet på Sicilia ca 1140 (Knapp 1980:651), under normannernes herredømme. I tillegg til tekstens fire første verselinjer, som er de samme som i Paris1139, er det lagt til et refreng, en tekstlig og melodisk gjentakelse:

Madrid, Biblioteca Nacional 289, f. 147
ca. 1150

In hoc an - ni cir - cu - lo

vi - ta da - tur se - cu - lo

na - to no - bus par - vu - lo

de vir - gi - ne Ma - ri - a.

Ver - bum ca - ro fac - tum est

in vir - gi - ne Ma - ri - a.

In hoc anni circulo
Vita datur seculo
Nato nobis parvulo
De virgine Maria.

Verbum caro factum est
in virgine Maria.

Fra ca. 1150 var det vanlig å bruke et frittstående refreng som et slags «sitat» (Clark 2001:87). Dette kunne «vandre» fra en sjanger til en annen, og selv om melodien også ofte fulgte med,

ser det ut til at teksten har vært mer stabil enn musikken. I dette tilfellet er det ikke lagt til noe nytt melodimateriale, kun en ny tekst til refrenget.

På samme måte som i Paris 1139 holder de to første frasene seg i øvre del av registeret, de to neste i den nederste og avslutter i henholdsvis halv- og helslutning. Nå gjentas derimot disse to siste melodifrasene, denne gangen med teksten *Verbum caro factus est, in virgine Maria*. Her er det altså en melodisk nøyaktig gjentakelse av strofens andre halvdel, med en tekst som gjentas etter alle følgende vers. Teksten har 8 strofer, og den er kun syllabisk.

Anselm Hughes trekker i sin artikkel «In hoc anni circulo» fram noen takter fra magnificatet *Jejune mentis* fra manuskriptet Wolfenbüttel 677. Dette er det eldste av de bevarte manuskriptene med Notre Dame-repertoiret, og inneholder blandt annet også *conductus* (Knapp 1980:653). Det ble antagelig laget for klosterkirken i St. Andrews i Skottland, hvor det befant seg fram til 1500-tallet (Hughes 1974:40). På blad 121v finnes disse taktene, med melodistemmen i tenor:

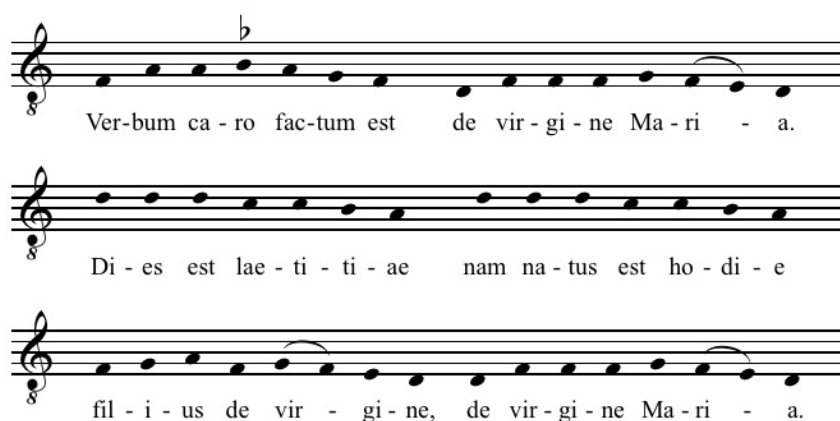
Wolfenbüttel 677, f. 121v
ca. 1250



De er her tatt ut av sin sammenheng, og tilsvarer kun *Verbum caros* refreng. Det er likevel verdt å merke seg den. Melodien har her en litt annen form, som vi finner igjen i to senere kilder. Forøvrig er det det første eksempelet på melodien med notert rytme og to stemmer.

I biblioteket Seminario Maggiore i Aosta i Nord-Italia er det nok en variant av sangen. Den befinner seg i gradualet 9-E-19 og er datert til midten av 1300-tallet (Harrison 1965:35). Den har 4 strofer og innledes med *ripresa*:

Aosta, Biblioteca del seminario Maggiore 9-E-19, f. 85r - v
ca. 1350



Tekst og melodi har *ballata*-form: *ballata minore* med 2 *piedi*. *Ripresas* melodi beveger seg i det nedre registeret, og går først i halv- og deretter i helslutning. *Piedi* er også typiske for formen: de er like, de starter på oktav, resiterer i det øvre registeret og avslutter på kvinten. *Volta* gjentar ikke *ripresa* nøyaktig, men siste melodilinje er lik:

AB // CC / DB

Teksten har også en overgang mellom *piedi* og *volta*:

7a b // 7c c / 7c b

Verbum caro factum est
de virgine Maria.

Dies est laetitiae
nam natus est hodie
filius de virgine
de virgine Maria.

I Bobbio er det to versjoner av denne melodien. Disse latinske *laudi* er rytmisk notert. Den første er *Verbum caro factum est*. *Ballata*-formen er regulær, både teksten og melodien. Også melodiforløpet er typisk, omtrent som i Aosta. (Her gjengitt bare *ripresa*, for hele sangen se side 38.)

Torino, Bibl. Nazionale, Bobbio F.I.4, f. 334r
ca. 1350



Den andre, *Hodie lux orta est*, har derimot en annen tekst. Likevel bruker den det samme melodimaterialet. *Contrafacta* var, i forskjellige former, svært vanlig i middelalderen. Martin Dürer bruker et 1400-talls manuskript i Siena som eksempel:

Auch im Zusammenhang mit melodischer Kontrafactur wird das Lied in der Handschrift Chig (15. Jh.) erwähnt. Dort heißt es bei der *lauda* «Mosso da sancta pazzia / vo narrar la vita mia»: *cantasi come* «Senno mi pare e cortezia» e «Verbum caro factum est». Offenbar auf die gleiche Melodie zu singen sind auch «Faccian festa e giulleria / che ch'è nato il buon messia» (*cantasi come* «Senno mi pare») und «Salve virgo pretiosa» (in su: «Senno mi pare») (Dürer 1996:30).

Dette er det også en rekke andre eksempler på, blandt annet i *carols*. Her brukes en annen tekst til en allerede kjent melodi. I manuskriptet Bobbio er det også et eksempel på *contrafactum*: Ikke med identisk form og melodi som i mange håndskrifter med bare tekst, men med melodien tilpasset en annen tekst, med en annen form:

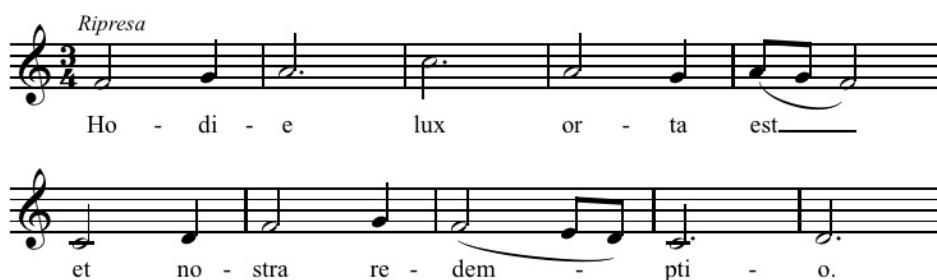
7xy // 7abab / 7by

Stanza har seks verselinjer i stedet for *Verbum caro*'s fire. Melodisk løses dette enkelt ved å føye til et ekstra sett *piedi*. Melodien får dermed denne formen:

AB // CDCD / AB

Melodiforløpet er forøvrig omtrent det samme, som nærmere beskrevet i forrige kapittel. (Her gjengitt bare *ripresa*, for hele sangen se side 40.)

Torino, Bibl. Nazionale Bobbio F.I.4, f. 334 v
ca. 1350



Mens sangene i Bobbio står løsrevet fra en eventuell sammenheng, gir manuskriptet E-Pm fra augustiner-nonneklosteret Santa Margarita i Palma på Mallorca et interessant innblikk i hvordan *Verbum caro* ble brukt i dette klosterets liturgi. Her er *ballata*'en satt inn som en *trope* i messeleddet Sanctus, som en del av et messe-ordinarium. I manuskriptet er sangen kalt *versus*, i likhet med to lignende sanger. Den har tre strofer, hvorav de to første er de samme som i Paris1139. Melodien er rytmisk notert. Manuskriptet er skrevet rundt år 1400 (Gutiérrez 1998:30).

Palma de Mallorca, Museo Diocesà s. s. (E-Pm), f. 59v
ca. 1400

Ripresa



Ver - bum ca - ro fac - tum est de vir - gi - ne Ma - ri - a.

Stanza



In hoc an - ni cir - cu - lo



vi - ta da - tur se - cu - lo



Na - to no - bis par - vu - lo de vir - gi - ne Ma - ri - a.



Ver - bum ca - ro fac - tum est de vir - gi - ne Ma - ri - a.

Melodien skiller seg ikke videre ut fra de foregående, bortsett fra at det er mer bevegelse i melodien: *ripresa* er melismerik, med melismer på 4 – 5 toner i hver fraseslutt. Den har uvanlig mange repetisjoner av både *ripresa* og *stanza*, på samme måte som de tidligere omtalte sangene i Llibre Vermell.

Manuskriptet Jistebnice Cantional, som befinner seg i Praha, har det første eksempelet på en flerstemmig *In hoc anni*:

In hoc an - ni cir - cu - lo vi - ta da - tur sae - cu - lo
na - to no - bis par - vu - lo per Vir - gi - nem
na - to no - bis par - vu - lo per Vir - gi - nem Ma - ri - a.

Den har to stemmer, med melodien i tenor. Harmoniseringen består kun av kvinter og oktaver, oftest i parallelle bevegelser. Melodien er utelukkende syllabisk, og som i Paris 1139 mangler den refrengtet med teksten *Verbum caro*. Den starter på «*piedi*», og etter 3 verselinjer har den et «halv-refreng», et mellomsleng: «*per Virginem*». Etter dette korte innstikket gjentas tredje verselinje, som et vanlig *volta*. Dette ligner Wolfenbüttel 677, et kort instikk som ender på ledetonen før forrige melodilinje gjentas og siste linje går i avslutning til grunntonen. Dette gir en *ouvert / clos*-funksjon i både melodi og tekst. Tekstens form er

7x 7x / 7x 4y 7x 7z

In hoc anni circulo
vita datur saeculo
nato nobis parvulo
per virginem
nato nobis parvulo
per virginem Maria.

Melodien kan dermed beskrives slik:

AA' // BC BC'

A tilsvarer her *ballata*'ens *piedi*, B er identiske både i tekst og melodi, og C fungerer som strofens refreng. Den samme formen finnes også i de såklarte *Piae Cantiones*, se nedenfor.

I Bodleian MS Canonici misc. 213 i Oxford er det tre versjoner av *Verbum caro*, hvorav den ene kun er en tenorstemme. Den første er i manuskriptet tilegnet Presbyter P. del Zocholo de Portunaonis, mens de andre er anonyme. De er skrevet i Nord-Italia, antagelig omtrent 1436 (Hughes 1974:43).

Hughes sier:

... the treatment is now beginning to sound more like a motet than a carol, for we have now reached the sophistication of the Renaissance and are losing the vigor of the old song (Hughes 1974:43).

Den ene er bare sangens *ripresa*:

Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici misc. 213, 15v
ca. 1436

Ver - bum ca - ro fa - ctum est de
Ver - bum ca - ro fa - ctum est de
Vir - gi - ne Ma - ri - a.
Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Melodien er den samme, men samtidig fritt behandlet. Blandt annet med skifte av toneart, den starter i d og avslutter i c.

Den siste er hele sangen, både *stanza* og *ripresa*, med *ballata*-form.

Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici misc. 213, 16v
ca. 1436

In hoc an - ni cir - cu - lo. vi - ta da - tur sae - cu - lo.

na - to no - bis par - vu - lo. de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Ver - bum. ca - ro fac - tum est de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Den starter rett på *stanza*:

AB / CD // CD

Melodien er syllabisk, men har melismer i fraseslutt. *Volta* gjentar *ripresa* nøyaktig i tenor, men 2. stemme er gjennomkomponert. Denne har dessuten litt mer bevegelse enn tenor. Det er mange parallelle bevegelser i stemmene.

Fra det ungarske Dominikanerklosteret i Kosice (nå i Slovakia) er det bevart noen blad fra et tidlig 1400-talls manuskript (Rajeczky 1972:148). Selv om denne geografisk befinner seg nærmere Jistebnice, har den større likhet med *Verbum caro* fra det Nord-Italienske manuskriptet Oxford 213. Dette gjelder både tekstens og melodiens form.

Budapest, OSzK Cod. Lat. 534, f. 4b
ca 1450

Ver - bum ca - ro fa - tum est de vir - gi - ne ma - ri - a

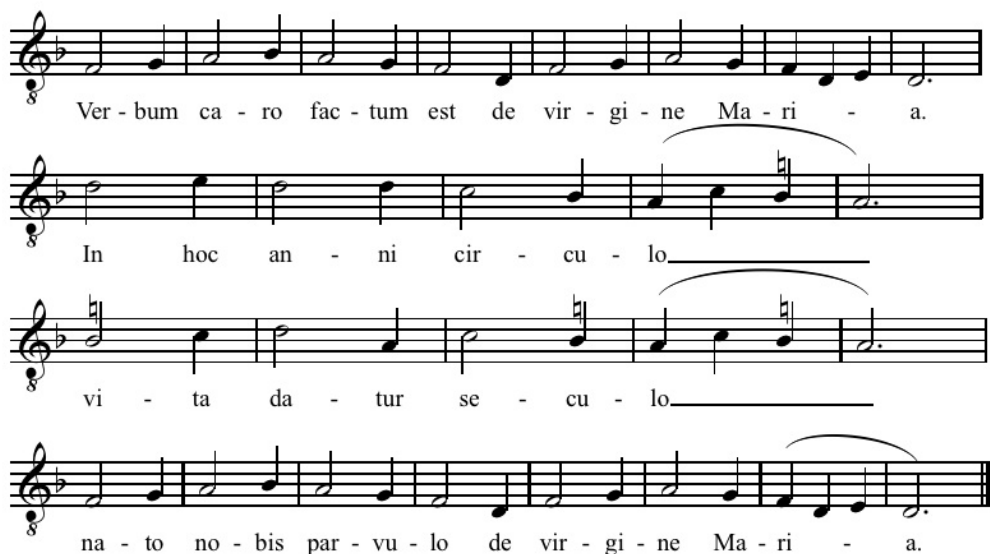
In hoc an - ni cir - cu - lo

vi - ta da - tur se - cu - lo

na - to no - bis par - vu - lo de vir - gi - ne ma - ri - a.

Den har regulær *ballata*-form. *Volta* gjentar *ripresa*, men med litt variasjon i 2.-stemmen. Også *piedi* er hovedsakelig like, men med litt variasjoner i begynnelsen av hver frase. Alle sluttformlene gjentas likevel nøyaktig.

Neste kilde er en trykket bok, Ottaviano dei Petruccis berømte *Laude Libro Primo* fra 1508. Her er det to 4-stemmers satser, attribuert til Jacopone da Todi (Glixon 1990:47). Melodien ligger som *cantus firmus* i tenor:



Melodiens form er enkel, *ripresa* har først halv- så helslutning, og denne gjentas nøyaktig i *volta*. *Piedi* oppfører seg som forventet, men på samme måte som i Budapest 534 er bare kadensene helt like.

AB //CD /AB

De andre tre stemmene (ikke gjengitt her) er skrevet uten tekst, noe som kan tyde på at de kan være ment som instrumentalstemmer (Glixon 1990:30). Tilsvarende komposisjoner hvor *Verbum caro* er brukt som tenorstemme finnes i en rekke kilder⁶.

Den siste *Verbum caro* jeg vil nevne her, er fra den finske samlingen *Piae cantiones*. Den ble satt sammen av Theodoric Petri av Nyland, og trykket i Tyskland i 1582 (Hughes 1974:44).

⁶ Manuskriptene Bologna C Q15 og U 2216, Cape Town PL 3.6.12, Perugia BC 431 og TrentoC 91 og 92 (Glixon 1990:47) samt Firenze 999, Venezia 145 (som *contrafacta* til *El nome del bon Jhesu*) (Cuthbert 2006).

Piae Cantiones, nr. 11
1582

Ver - bum ca - ro fac - tum est de Vir - gi - ne,

Ver - bum ca - ro fac - tum est de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

In hoc an - ni cir - cu - lo_____

vi - ta da - tur sae - cu - lo_____

na - to no - bis par - vu - lo de Vir - gi - ne,

na - to no - bis par - vu - lo de Vir - gi - ne Ma - ri - a.

Her ser vi at formen er komplisert litt, omtrent som i Jistebnice og i Wolfenbüttel, men her er hele teksten *Verbum caro factum est* kommet med i tillegg. De melodiske og tekstlige gjentakelsene gir *ripresa* flere verselinjer. Tekstens form er dermed forholdsvis komplisert, men tydelig tredelt:

7a 4b 7a c // 7d d / 7d 4b 7d c

Ripresa: Verbum caro factum est
de virgine
Verbum caro factum est
de virgine Maria.

Stanza: In hoc anni circulo
vita datur saeculo
nato nobis parvulo
de virgine
nato nobis parvulo
de virgine Maria.

Melodien er forøvrig regulær, med kontrasterende midtdel:

ABA'C // DE / ABA'C

Ripresa går først i først halv- og så helslutning. Dette gjelder på samme måte som i Wolfenbüttel 677 og i Jistebnice både tekst og melodi. *Piedi* starter kontrasterende på oktaven, holder seg i det øvre registeret og avslutter åpent, først på kvint og så på ters. *Volta* gjentas nøyaktig.

Sangene i *Piae Cantiones* ble allerede i 1616 trykket i finsk oversettelse. Videre er de blitt brukt mer eller mindre fram til nå i Finland. Også i andre sammenhenger er sangen fortsatt i bruk. Den ble allerede på 1400-tallet oversatt til kroatisk, *U sve vrime godisca*. Den lever videre som en kjent julesang, men med flere melodier (Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb 2006). Forøvrig er den oversatt til tysk av Hoffmann von Fallersleben i 1861 (Julian 1957:1216), med teksten *In des jares zirclikeit*, og til engelsk av J. M. Neale med teksten *In the ending of the year*, men brukt med en annen melodi.

Fra den første nedtegnelsen rundt 1100 har melodien spredt seg over store deler av Europa. Den finnes monofon i manuskripter fra Frankrike, Italia og Spania samt polyfon i Tjekkia, Italia og Slovakia. I tidlige trykte kilder finnes den fra Italia og i Finland. Disse spenner over en periode på rundt 500 år, fra manuskripter til trykte bøker.

Formen har forandret seg noe. I begynnelsen hadde den kun tekstlig repetisjon: *-de virgine Maria* i alle strofene. Fra ca 1150 har den i tillegg hatt melodisk repetisjon, refreng, mellom

strofene. Refrengformen har hovedsakelig vært *ballata*-formen, men i to av de senere kildene har de en litt annen form. Gjennom hele perioden har den beholdt hovedtrekkene i melodiforløpet: strofens to første linjer starter på eller rundt oktaven, holder seg i det øvre registeret og avslutter åpent. De to siste beveger seg i det nedre registeret, oftest først med halv- og til slutt helslutning. Refrenget gjentar de to siste melodilinjene, oftest nøyaktig eller med mindre variasjoner.

3.3 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg analysert noen av sangene fra manuskriptene beskrevet i kapittel 1.1. Disse har jeg forsøkt å relatere til noen av Bobbiosangene. Videre har jeg vist hvordan sangen *Verbum caro factum est/In hoc anni circulo* finnes i forskjellige kilder, og i hvilken form den opptrer i de forskjellige kildene.

Det er gjennom dette arbeidet tydelig at sangene fra de forskjellige repertoirene har påfallende likhetstrekk. Det mest iøyefallende er den overhengende, tredelte formen. Samtidig har jeg her vist hvordan det i stor grad også gjelder realiseringen av melodiene i forhold til dette. Tonaliteten, det melodiske forløpet med bruk av trinnvis bevegelse eller intervaller, melismer og kadenser og hvordan melodiene beveger seg innen toneomfanget. Samtidig er det kommet fram hvordan sanger med annen opprinnelig form har vært tilpasset *ballata/virelai*-formen. Fra Bobbiomanuskriptet gjelder dette blandt annet sekvensen *Vernans rosa* og conductusen *In hoc anni*.

Hvis jeg skal forsøke å trekke noen konklusjoner, mener jeg, på bakgrunn av dette arbeidet, at Bobbiosangene kanskje har større likhet med 1300- og 1400-talls latinskspråklige sanger som eksemplene fra Aosta, Palma og Llibre Vermell viser, enn med de italienskspråklige *laudi spirituali*, som de ofte er satt i sammenheng med.

Litteraturliste

- Anglès, Higini 1973. «Die Cantigas de Santa Maria König Alfons' des Weisen», i Wulf Arlt (utg.) *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, München: Francke.
- Arlt, Wulf 1970. *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln: Arno Volk Verlag.
- Arlt, Wulf 1998. «Jehannot de Lescurel and the Function of Musical Language in the *Roman de Fauvel* as Presented in BN fr. 146», i *Fauvel Studies, Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Edited by Margaret Bent and Andrew Wathey, Oxford: Clarendon Press.
- Barr, Cyrilla 1978. «Lauda singing and the tradition of the disciplinanti mandato: a reconstruction of two texts of the office tenebrae» i *L'Ars nova italiana del Trecento IV: Certaldo 1975*, s. 21 – 44.
- Baumann, Dorothea 1994. «Ballata», i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Metzler.
- Bloxam, Jennifer 1996. «Lauda», i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Metzler.
- Cattin, Giulio 1984. *Music of the Middle Ages I*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ciliberti, Lucia 2000. «Tracce di tradizione orale nel Laudario «Cortona 91», i *Musica e storia*, Vol. VIII/1, s. 257 – 297.
- Clark, Susannah 2001. «Refrain», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Cuthbert, Michael Scott 2006. *Trecento fragments and polyphony beyond the codex*, doktorgradsoppgave ved Department of Music, Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- Damilano, Piero 1982. «Il patrimonio musicale dei codici bobiensi: influssi sangallesi e limosini», i *Archivium Bobiense* 1982, s. 75 – 90.
- Damilano, Piero 1984. «La sequenza musicale a Bobbio. Dipendenze e analogie con la produzione sangallese e limosina», i *La sequenza medievale*, a cura di Agostino Ziino, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

- Damilano, Piero 1963. «Laudi latine in un antifonario bobbiese del Trecento», i *Collectanea Historiae Musicae III*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Damilano, Piero 1967. «Sequenze bobbiesi», i *Rivista italiana di musicologia*, Vol. 2, s. 3 – 35.
- Diederichs, Elisabeth 1986. *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider.
- Dürrer, Martin 1996. *Altitalienische Laudenmelodien. Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- Fischer, Kurt von 1980a. «Ballata», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Fischer, Kurt von 1980b. «Sources», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Frobenius, Wolf 1985. «Virelai», i *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Gallo, Francesco Alberto 1980. «Ballata (Trecento)», i *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Gallo, Francesco Alberto 1983. *Il medioevo II, Storia della musica a cura della società italiana di musicologia*, Torino: E.T.D, Edizioni di Torino.
- Gillingham, Bryan 1987. *Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1139*, Faksimileutgabe, Ottawa, Canada: The Institute of Medieval Music.
- Glixon, Jonathan 1990. «The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis», i *The Journal of Musicology*, Vol. 8, Nr. 1, s. 19 – 53.
- Gómez Muntané, María Carmen 1995. «Cantiga, Cantigas de Santa María», i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Metzler.
- Gómez Muntané, María Carmen 2000. *El Llibre Vermell de Montserrat. Cants i dances s. XIV*, Barcelona: Els llibres de la Frontera.
- Gutiérrez, Carmen 1998. «De monjas e tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín», i *Anuario Musical*, Nr. 53, s. 29 – 60.
- Harrison, Frank Ll 1965. «Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source», i *Acta Musicologica*, Vol. 37, Fasc. 1/2, s. 35 – 48.

- Haug, Andreas 2004. «Musikalische Lyrik im Mittelalter», i Hermann Danuser (Utg.) *Musikalische Lyrik, Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8/1*, Laaber, s. 59 – 129.
- Hiley, David 1980. «Notation», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Hiley, David 1981. *The Liturgical Music of Norman Sicily, a Study Centered on Manuscripts 288, 289 19421 and Vitrina 20-4 of the Biblioteca Nacional, Madrid*, Ph.D. Dissertation, University of London King's College.
- Hiley, David (ed.) 1996. *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156. Faksimile*, Tutzing: Hans Schneider.
- Hiley, David 1990. *The Early Middle Ages to 1300. New Oxford History of Music*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hiley, David 1993. *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford: Clarendon Press.
- Hirschberg, Jehoash 1998 «Virelai», i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter Metzler.
- Huck, Oliver 2005. *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- Hughes, Anselm 1974. «In hoc anni circulo», i *The Musical Quarterly*, Vol. 60, Nr. 1, s. 37 – 45.
- Julian, John 1957. *A Dictionary of Hymnology. Setting forth the Origin and History of all Ages and Nations*, New York: Dover Publications.
- Knapp, Janet 1980. «Conductus» i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Montel, Costanza Segre 1980. *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino*, Torino: Officine Grafiche G. Molfese.
- Pirrotta, Nino 1992. *Il Codice Rossi 215*, Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Rajeczky, B 1972. «Ein neuer Fund zur mehrstimmigen Praxis Ungarns im 15. Jahrhundert», i *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 14, Fasc. 1/4, s. 147 - 168.
- Reaney, Gilbert 1962. «The Development of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Hale to Guillaume de Machaut», i *Festgabe Karl Gustav Felerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, ed. Heinrich Hueschen, Regensburg: Bosse.

- Rimmer, Joan 1989. «Carole, Rondeau and Branle in Ireland 1300-1800: Part 1 The Walling of New Ross and Dance Text in the Red book of Ossory», i *Dance Research: The Journal of the Society of Dance Research*, Vol. 7, Nr. 1, Dance History Issue, s. 20 – 46.
- Sage, Jack 1980. «Cantiga», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Schulze, Joachim 2001. *Ballata und Ballata-Musik zur Zeit des Dolce Stil Nuovo*, Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Slocum, Kay Brainerd 1995. «Confrérie, Bruderschaft and guild: the formation of musicians' fraternal organisations in thirteenth- and fourteenth-century Europe» i *Early Music History*, Vol. 14, s. 257 – 274.
- Stäblein, Bruno 1975. *Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern 3*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Stevens, John 2001: «Carols», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Stevens, John 1980. «Lauda», i *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Treitler, Leo 1967. *The Aquitanian Repertoires of Sacred Monody in the eleventh and twelfth centuries. (Volumes I-III)*, Ph.D. Music, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Princeton University.
- Vecchi, Guiseppe 1956. «Tra monodia e polifonia, appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV», i *Collectanea Historiae Musicae II*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Verrua, Pietro 1935. «Lo scrittorio di Bobbio», i *La Bibliofila*, Vol. XXXVII, s. 186 – 199.
- Westrup, Jack 1954. «Medieval song» i Dom Anselm Hughes (ed.) *Early Medieval Music up to 1300, New Oxford History of Music, Vol II*, London: Oxford University Press.
- Wilkins, Nigel 1966. *The work of Jehan de Lescurel, edited from the manuscript Paris, B.N., f. fr. 146*, Corpus Mensurabilis Musicae 30, American Institute of Musicology.
- Wilkins, Nigel 1980. «Virelai», i *New Grove Dictionary of music and musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.
- Wilson, Blake 1996. "Indagine sul Laudario Fiorentino", *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 31/nr. 2, s. 243 – 280.

Ziino, Agostino 1968. *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, bind 1-2, Palermo: Lo Monaco.

Ziino, Agostino/ Zimei, Francesco 1999. «Quattro frammenti inediti del disperso laudario di Pacino di Bonaguida», i *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 34/nr. 1, s. 3 – 46.

Nettside:

Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb 2006

Artikkel *Na dobro Bozic dojde: Croatian Traditional Christmas songs*

http://www.ief.hr/en/cdizdanja/bozic_more.php

(sett 24.01.2007)

Sammendrag

I denne hovedoppgaven gjør jeg en beskrivende analyse av de 13 jule- og mariasangene i manuskriptet Torino, Biblioteca Nazionale, F.I.4. Sangene er skrevet i benediktinerklosteret San Colombano di Bobbio i Nord-Italia i forkant av 1350. De er strofiske og har refreng, emnet er religiøst men ikke liturgisk.

For å få en bredere forståelse av dette repertoiret, forsøker jeg å sette sangene inn i en musikkhistorisk kontekst: religiøse sanger i Europa fra ca. 1100 – 1400. Jeg gjør også rede for *ballata/virelai*-formen. Til slutt forsøker jeg å trekke noen konklusjoner på grunnlag av analysene jeg har gjort.